

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

“RESİMDE SES, MÜZİKTE RENK İLİŞKİSİ”

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Durdu Meltem DURNA

Tez Danışmanı

Doç. Cebrail ÖTGÜN

ANKARA, 2011

ONAY

Durdu Meltem DURNA tarafından hazırlanan “*Resimde Ses, Müzikte Renk İlişkisi*” başlıklı bu çalışma, *09 Haziran 2011* tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda *oybirliği* ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından *Resim Anasanat* dalında *Yüksek Lisans* tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Hasan PEKMEZCİ
(Başkan)

Doç. CebraİL ÖTGÜN
(Danışman)

Prof. Dr. Sadık ÖZÇELİK

ÖNSÖZ

“Resimde Ses, Müzikte Renk İlişkisi” adlı tezin amacı, sanata ses ve renk ilişkisi üzerinden bir odaklanma gerçekleştirmektir. 19. ve 20. yüzyıllarda sanatçıların ve eserlerinin müzikle olan ilişkileri sorgulanmış ve diğer plastik sanatlarla olan diyaloglarına yer verilmiştir. Bu konunun seçilmesindeki amaç, araştırmacının müziğe ve ritme karşı olan duyarlılığından kaynaklanmıştır. Lisans sürecindeki atölye ortamında gerçekleşen çalışmalar sonucu ortaya çıkmış, araştırmacıyı hem kuramsal anlamda hem de uygulama anlamında düşünmeye itmiştir. Bunun sonucunda, araştırmacı bugüne kadar olan çalışmalarında resim ve müzik ilişkisi üzerine gitmiştir. Halen bu konuya ilişkin çalışmalar üretmektedir.

Konuyla ilgili birçok kaynak taraması sonucunda bu çalışma ortaya çıkmıştır. Araştırmalarla, uygulama çalışmaları birlikte yürütülmüştür. Sanat tarihinde resim ve müzik üzerine çalışmalarda bulunan sanatçılara değinilmiş ve sanatçıların bu konuyla ilgili düşüncelerinden yola çıkılarak tezin çatısı oluşturulmuştur.

Uygulama çalışmalarında araştırmacının sanata ve hayata olan bakış açısı yansıtılmıştır. Çalışmaları üç disiplinden yola çıkarak gerçekleştirilmiştir. Plastik anlamda tuval resmi, teknolojik destek olarak video ve fotoğraf kullanılmıştır. Bu çalışmalar bir müziğin etkisi üzerinden değil, görünmeyen kavramsallığı üzerinden yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir. Çalışmalarda renk, ses, çizgi, ritim, yatay ve dikeylik sorgulanmaktadır. Tezin üçüncü kısmı için yapılan çalışmaların bir de yapılamayanları mevcuttur. Teknik olanaksızlıktan kaynaklanan bu durum araştırmacıyı tuval resmine yönlendirmiştir.

Başta, tez çalışma aşamasında bana deneyimleri ile yardımcı olan sevgili danışmanım Doç. CebraİL ÖTGÜN’e, sayın hocam Yrd. Doç. Veli

MERT'e, daha sonra bana her türlü desteği veren ve yanımda olan aileme ve ev arkadaşlarım Nurten NASIR, Seniha ÜNAY ve Durdane AKDOĞAN'a çok teşekkür ediyorum.

Durdu Meltem DURNA

Ankara, 2011

İÇİNDEKİLER

| | |
|-------------------|-----|
| ÖNSÖZ..... | i |
| İÇİNDEKİLER..... | ii |
| RESİM DİZİNİ..... | iii |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİM, MÜZİK, RİTİM

| | |
|---------------------------------|----|
| 1.1. DUYGULANIM OLARAK SES..... | 3 |
| 1.2. ALGI OLARAK MÜZİK..... | 9 |
| 1.3. SES VE RENK İLİŞKİSİ..... | 19 |

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT TARİHSEL SÜREÇTE RESİM ve MÜZİK İLİŞKİSİ

| | |
|---|----|
| 2.1. 19. YÜZYILDA RESİM VE MÜZİK SANATI..... | 21 |
| 2. 2. 19. YÜZYIL RESİM SANATINDA MÜZİĞİN ETKİSİ..... | 27 |
| 2. 3. 20. YÜZYIL RESİM – MÜZİK SANATI ETKİLEŞİMİ..... | 34 |
| 2. 4. 1960 SONRASINDA MÜZİK VE PLASTİK SANATLARIN YENİ OLANAKLARI..... | 54 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMALAR

| | |
|--|----|
| 3.1. BİR DÜŞÜNCE OLARAK MÜZİK ve RESİM..... | 71 |
| 3. 2. İMGE OLARAK NOTA ve PORTE..... | 74 |
| 3. 3. GÖRÜNTÜ OLANAKLARI İLE SES VE SESSİZLİK..... | 83 |
| SONUÇ | 86 |
| KAYNAKÇA | 88 |
| ÖZET | 90 |
| ABSTRACT | 92 |

Resim Dizini

| | |
|---|----|
| Resim 1: Robert Rauschenberg, “Beyaz” serisinden, 1951..... | 6 |
| Resim 2: Paul Gauguin, <i>Ölülerin Ruhunu Bekliyor</i> , 1892, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72,5x92,5 cm..... | 29 |
| Resim 3: V. Van Gogh, <i>İki Kesik Ayçiçeği</i> , 1887, T.Ü. Yağlıboya, 21x 27 cm..... | 30 |
| Resim 4: Edvard Munch, <i>Çığlık</i> , 1895, Taş Baskı, 35.5x25.4 cm..... | 31 |
| Resim 5: Jamer Whistler, <i>Mavi ve Güneş Noktürn</i> , 1872–75, T.Ü. Yağlıboya, 67,9x50,8 cm..... | 32 |
| Resim 6: Gustav Klimt, <i>Beethoven Frizi</i> , 1902, Fresk..... | 33 |
| Resim 7: Henri Matisse, <i>Müzik</i> , 1939 T. Ü. Yağlıboya, 115x115 cm..... | 36 |
| Resim 8: Bondone di Giotto, <i>Toprağa Veriliş</i> , Arena Kilisesi Fresk, 1305.... | 37 |
| Resim 9: Franz Marc, <i>Vahşi Afrika Maymunu</i> , 1913, T. Ü. Yağlıboya, 91x131 cm..... | 38 |
| Resim 10: Vasiliy Kandinsky, <i>İzlenim III</i> , 1911, T. Ü. Yağlıboya, 77,5x100 cm..... | 40 |
| Resim 11: Vasiliy Kandinsky, <i>Doğaçlama 19</i> , 1911, T. Ü. Yağlıboya, 120x141,5 cm..... | 40 |
| Resim 12: Vasiliy Kandinsky, <i>Kompozisyon 7</i> , 1913. T. Ü. Yağlıboya, 200x300 cm..... | 41 |
| Resim 13: Georges Braque, <i>Gitar ve Akordeon</i> , 1908, T. Ü. Yağlıboya, 50x60 cm..... | 44 |
| Resim 14: Georges Braque, <i>Keman, Natürmort</i> , 1912, Kâğıt Üzerine Fügen, 62.1x47.8 cm..... | 45 |
| Resim 15: Robert Delaunay, <i>Kırmızı Kule</i> , 1911–23, T. Ü. Yağlıboya, 160,7x128,6 cm..... | 47 |
| Resim 16: Paul Klee, <i>Su Oyunu</i> , 1935..... | 48 |
| Resim 17: Paul Klee, <i>Ana Yol ve Yan Yollar</i> , 1929, T. Ü. Yağlıboya, 83x 67 cm..... | 50 |

| | |
|---|----|
| Resim 18: Paul Klee, <i>Kırmızı Füg</i> , 1930, Kâğıt Üzerine Suluboya, 24,4x31,5 cm | 51 |
| Resim 19: Lyonel Feininger, <i>Mavi Koy</i> , 1944, T. Ü. Yağlıboya, 45,7x86,4 cm..... | 52 |
| Resim 20: Karel Apel, <i>At ve Flüt Çalar</i> , 1951, 89x116 cm..... | 53 |
| Resim 21: Resim 20: Barnett Newman, <i>Kahraman Yüce İnsan</i> , 1950–51, T. Ü. Yağlıboya, 242x514 cm..... | 55 |
| Resim 22: John Cage, <i>Mozart Karışımı</i> , 1991, 5 Kasetçalar, 25 Bitmeyen band ve 1 Çanta..... | 60 |
| Resim 23: La Monte Young'un Müziği Eşliğinde Nam June Paik, 1962..... | 61 |
| Resim 24: Joseph Beuys, <i>Kötü Durum</i> , 1958–85, Keçe, Piyano, Karatahta ve Termometreli Heykel ve Çevre Düzenlemesi..... | 62 |
| Resim 25: Emmett Williams, <i>Rastlantısal Müzik</i> , 1975. 10 Karton, 80x59,2 cm..... | 64 |
| Resim 26: Bilge Alkor, <i>İyi Geceler</i> , , 2000–05, T. Ü. Akrilik ve Yağlıboya, 180x100cm..... | 66 |
| Resim 27: Canan Tolon, <i>Kusur 12</i> , 2008, T. Ü. Yağlıboya, 76 x 63 cm..... | 67 |
| Resim 28: Hülya Düzenli, <i>Bir Sergiden Tablolar/ Eski Şato</i> , 1992,..... | 68 |
| Resim 29: Nevin Aladağ, <i>Şehir Sesi I-II-III</i> , 2009, Video..... | 68 |
| Resim 30: Bayram Candan, <i>Vakt-i Kerahat</i> , 2009, Bronz..... | 69 |
| Resim 31: D. Meltem Durna, <i>İsimsiz</i> , 2011, T. Ü. Yerleştirme, 60x420 cm | 72 |
| Resim 32: D. Meltem Durna, <i>Askıda</i> , 2011, T. Ü. Yağlıboya, 100x150cm..... | 75 |
| Resim 33: D. Meltem Durna, 2011, <i>İsimsiz</i> , T. Ü. Karışık Teknik, 50x100cm..... | 76 |
| Resim 34: D. Meltem Durna, <i>İsimsiz</i> , 2011, T. Ü. Yağlıboya, 80x110cm..... | 77 |
| Resim 35: D. Meltem Durna, <i>İsimsiz</i> , 2011, T. Ü. Yağlıboya, 80x110cm.... | 78 |
| Resim 36: D Meltem Durna, <i>İsimsiz</i> , 2010, T. Ü. Karışık Teknik, 100x150cm..... | 79 |

| | |
|---|----|
| Resim 37: D. Meltem Durna, <i>İsimsiz</i> , 2011, T. Ü. Yağlıboya, 100x150cm..... | 80 |
| Resim 38: D Meltem Durna, <i>İsimsiz</i> , 2011, T, Ü. Yağlıboya, 100x150 cm..... | 81 |
| Resim 39: D. Meltem Durna, <i>İsimsiz</i> , 2011, T Ü. Karışık Teknik, 50x100 cm..... | 82 |
| Resim 40: D. Meltem Durna, <i>Doyum</i> , 2011, Video, 0:01:49..... | 83 |
| Resim 41: D. Meltem Durna, <i>Maşa</i> ,2010, Video, 0:01:05..... | 84 |
| Resim 42: D. Meltem Durna, <i>Rastlantı</i> , 2011, Fotoğraf, 75x36 cm..... | 83 |

GİRİŞ

Resimde müziğin etkisinin, sanat tarihinde oluşturmuş belli bazı dinamikleri var. Bu dinamikleri müzik sanatında görmek de mümkündür. Sanatçıların çalışmalarına, müziğin etkisi bir esin kaynağı olmuşsa, besteciler için de resim bir yol gösterici olmuştur. Bu dinamikler, ister sanatçı üzerinden olsun, ister çalışmaları üzerinden olsun çok etkili ve değişkendir. İlk bölümde, müzik sanatının temel ögesi sesi ve müzik sanatının insan üzerindeki etkisi, alımlaması ve algılaması sorgulanmaktadır. Müzik sanatını sesten, seste hareketten oluşmaktadır. Bu hareket en başta doğada can bulmuştur. Bir ifade olarak müzik, ses ve ses-renk ilişkisi incelenmiş ve kuramsal araştırmalarla desteklenmiştir.

Sanat tarihini müzik üzerinden incelenmiş, sanatçılar ve eserleri üzerindeki etkisi açıkça gösterilmiştir. Doğa, nasıl ki sanatçılara referans oluyorsa, müzik bestecileri için de bir referans olmuştur. Resim ve müzik ilişkisi, eserlerin biçim dilini değiştirmiş, sanatçıların kulağında ve beyinde uyandırdıkları duyguları, onlara yaşattıkları duyumsamayı iki boyutlu yüzeye aktarmaları için bir esin kaynağı olmuştur. 19. yüzyılda başlayan bu ilişki, 20 yüzyılda daha da yoğunlaşmıştır.

Karşılaştırmalı yapıt çözümlenmeler, döneme ait müzik türleri ve yaşamdaki yeri incelenmiştir. Müzikle ilgili kuramsal araştırmaların katkısıyla resimle olan bağının analizi, biçim, renk ve duygu boyutu ele alınmıştır. Resim ve müzik ilişkisi, sanat tarihinde farklı disiplinlerin bir arada kullanıldığı bir alan olarak da görülmektedir. Farkındalık olarak yeni bir olanak ve yeni bir duyum yaratan resim-müzik ilişkisi, sanatçıları da farklı disiplinlere yönlendirmiştir. Video, performans ve yerleştirme gibi disiplinler kullanılarak farklı çalışmalara imza atılmıştır. Hala da bu konu üzerinde çalışan sanatçılar bulunmaktadır.

Uygulama alanında yapılmış olan eserlerde ise tüm bunlardan yola çıkılarak, müziğin ve resim sanatının sorgulaması üzerine çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Çalışmalarda bir müziğin etkisinden ya da duygulanımından çok, müziğin kavramsallığı üzerinden gidilmiştir. Farklı disiplinlerden yararlanılmış; hem göze hem de kulağa hitap eden çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Araştırmacı daha çok hayata karşı bakış açısını gösterdiği çalışmalarında, kendi kültürüne göndermelerde bulunmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİM, MÜZİK, RİTİM

1. 1. DUYGULANIM OLARAK SES

Bugün sanatın başlıca özelliklerinden biri, sanatları birbirinden ayıran sınırların aşılmasıdır. Resim, müzik, tiyatro ve sinema gibi sanatların birbirleriyle doğrudan doğruya ilişkisi olsun ya da olmasın; iç içe girmesi ve birbirlerinin biçim dilini eriterek bütünleşmesi, disiplinlerarası bir odak noktası oluşturmuştur. Sanatların doğa yansıtmacılığında uzaklaşmaları ile bu etkileşim gün geçtikçe hız kazanmaya ve güçlenmeye başlamıştır. Özellikle 19. yüzyılla birlikte resim ve müzik arasındaki ilişki, sanat tarihi içerisinde önemli eserlere esin kaynağı olmuştur. Bu etkileşim hala da sürmektedir. Müzik ve onun temel öğelerinden olan ses, hareket ve ritim kavramları, resim sanatındaki ton, devingenlik ve ön arka ilişkilerine karşılık gelmektedir. Her iki sanat türünde görülen duygulanım hissi insanlar üzerinde büyük bir etki bırakmaktadır.

“...dünya görülmez, duyulur. Okunmaz, ama dinlenir” (Attali, 2005: 11). Bu söylemin ardından sesin ve doğanın bütünlüklü olan ilişkisi sorgulanmaya başlanır. Doğanın ve sesin varlığını keşfetmek için ilk önce doğa kavramını açıklığa kavuşturmak gerekmektedir.

Doğa, içinde bulunan, duygularla varlığını, niceliklerini, niteliklerini belli sınırlar arasında tanıdığımız, sayısız türde nesneden, değişik oluşumlardan kurulmuş bir bütün olarak vardır. Doğa bir bütün olarak tek bir yığın ve tek bir yumak değildir. Onu kuran ve yapısını sağlayan varlıklar da, tek tek bütüncükler, kendi başlarına buyruk özler değil, ayrı ayrı birer birleşim, birer örgüdür. Çeşitli doğaların belli düzenler içinde bir araya gelmesinden doğan evren de aynı şekilde bir bütün ve bir gerçektir. Evrenin yapısı içerdiği doğanın özdeşidir. Doğa dolayısıyla evren kendi başına, kendiliğinden vardır. Yaratılmamış kendi ilkeleri dışında bir elle düzene konmamıştır. Sonsuz bir süre içinde kendini yapar, yeniler, onun için yoktan

var oluş diye bir şey yoktur. O ancak kendi içerdiği yasalarına uygun olarak yaşar ve ölü sonu yoktur. Evreni yöneten kurallar, koşullar, ilkeler vardır ve bu ilkeler onun kendi yapısı gereğince. Bu alabildiğince uzayan, dört yanı kaplayan, bütün varlıkları taşıyan doğa küçük ve çeşitli nesnelere kurulmuştur. Bu nesnelere biçim bakımından da, tür bakımından da, yapı, örgü, katılık, yumuşaklık bakımından da birbirlerinden ayrıdır. Bunlar belli devinmelerle, özlerinden gelen dirençler, kaynaşmalarla birleşerek nesnelere yapan, ortaya çıkaran öğelerdir (Carus, 2001: 18). Bu öğeler sayesinde hareketin nasıl ve ne şekil olduğu çözümlenebilir. Doğayı çıplak göremesek de, onu zihinde çıplak canlandırarak görülen nesnelere bir anlam yüklemeye başlanmaktadır.

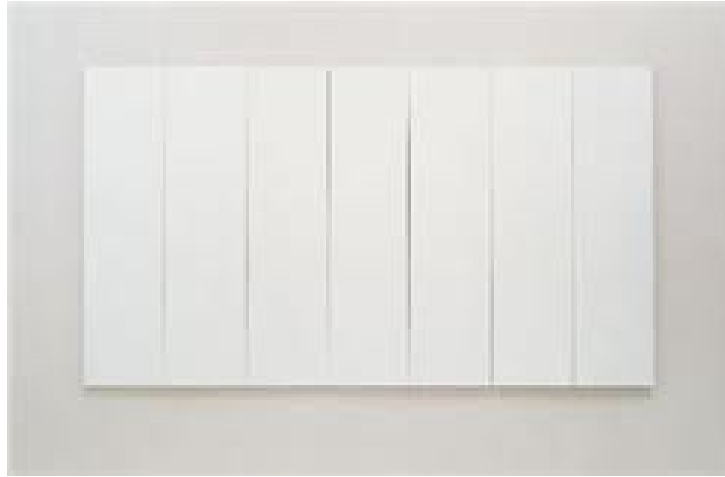
Gözlerimizin gördüğü bu çeşitli nesnelere fiziksel güzelliğin kaynağında ise, doğanın bu temel öğelerinden biri olan hareket yatar. Gördüğümüz tüm şekillerde, renklerde, mevsimlerin değişiminde, dalgaların yükselip alçalmasında, rüzgârda, fırtınalarda ve doğanın nice güzelliklerinde, sürekli bu hareket söz konusudur.

Ses kelime anlamı olarak, söz konusu bu hareketlerin bir ürünüdür. Titreşen bir nesneden yükselen hareket, hava yoluyla kulağımıza kadar ulaşmakta ve sıkışım dalgaları doğurmaktadır. Havadan başka su, tahta vb. ortamlar da sesi iletme yetisine sahiptir. Bu titreşimler düzenli değilse, sonuç gürültü olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ses kendine özgü üç özellik barındırır. Bu özellikler, sesin yüksekliği, gürlüğü ve niteliği olarak ayrılır. Sesin yüksekliği, bir sesin incelik ve kalınlığını, sesin gürlüğü, ses titreşiminin frekansına bağlı olduğunu, sesin niteliği ise bir sesin, o sesi çıkartan farklı çalgılara ya da farklı insan seslerine göre taşıdığı renk farklılığını belirtmektedir (Karolyi, 2007: 9–11). Frekans olarak bize gelen sesin havadaki titreşimlerini göremeyiz. Fakat nasıl bir nesneden geldiğini, ne sesi olabileceğini algılayabilir ve tahmin edebiliriz. Tüm bu teknik söylemlerin ardından kavram veya duygulanım olarak sese bakıldığında

daha derin bir anlayış söz konusudur. Sesin, bu öyküsünden önce sessizlik kavramı ile olan bağlantısı nasıl ve ne şekildedir?

Sessizlik kavramı, varlığı dinlemek ve varlıktan haberdar olmak anlamına gelir. Varlığı dinlemek, onun görünüşteki gelip geçiciliğini değil, onun hep öyle olduğu, olacağı ve onun apaçık gerçekliğini hissedebilme yetisidir. Duyguların bilincine ilk olarak sessizlik ile varırız. Çünkü sessizlik, varlığın kesinliğinin ve bilincinin ilk anı olarak karşımıza çıkar. Bunun sonucunda ise, sessizlik hali varlıkla ilişki kurduğumuz en temel an ve varlığın kendini duyurma biçimidir. Doğa ise, sessizliğin sesini onun bir olanağı olarak dönüştürmekte ve kendine dikte etmektedir. En genel anlamıyla doğa, varlığın bir bölümü olarak, olgu olarak kendidir. Sessizlik bir başka deyişle, insanın kendi varoluşunun bir sınırır. Bu varoluş sınırında, diğer varoluşsal olgularla bir köprü görevi görmektedir (Yıldırım, Koç, 2006: 65–66). Sessizliğin ne olduğunu anlamak sesi duymaktır. Sesin karşıtını yakalamak istiyorsak eğer, gürültünün anlamına bakmamız gerekmektedir. Örnek olarak müzik tarihinde ve aynı zaman da sanat tarihinde adı geçen Amerikalı besteci John Cage' in (1912–1992) 4'33" adlı müzikal dinletisi, sessizlik kavramını en iyi anlatan eserdir. İcracı çalma pozisyonunu almakta ve belli aralıklarla önünde duran sayfaları çevirmektedir. Eser, hiçbir müzik aletinin çalınmadığı, müziksiz geçen dört dakika otuz üç saniyeden oluşmaktadır. Bu süre zarfında dinleyicilerden çıkan sesler duyulmaktadır. Bir konsere gidiyorsunuz, hiçbir aksaklık olmadığı halde orkestranın bildiği, ama dinleyicilerin bilmediği sessiz bir eser dinliyorsunuz. "Cage 4'33" adlı bu eserinde dostu ve çalışma arkadaşı Amerikalı ressam Robert Rauschenberg'in (1925–2008) "beyaz" resimler serisinden esinlenmiştir. Rauschenberg resme, asıl dinamiğini verenin asıldığı odadaki ışık koşulları ile bu odaya girip çıkanların yaratacağı şartlar olacağı düşüncesinden yola çıkmıştır. Cage de benzer şekilde, bestenin icrası sırasında müziği çevredeki hareket ve seslerin biçimlendirmesini planlamıştır" (Doğrul, 1999: 29). Sonuç olarak, sesi ararken sessizliğin yardımını kullanmak, yani

karşıtlıkların bir oyununu sahnelemek söz konusudur. Sesi duyarsak, sessizlik nasıl bir durum onu anlamış oluruz.



Resim 1: Robert Rauschenberg, "Beyaz" serisinden, 1951.

Sessizliğin öznesi, diğer özneler arasındaki bu sessizlik köprüsünü yıkmış ve ortak bir alan yaratmaya başlamıştır. Bu alan içerisinde ses, söze dönüşmüş, doğa da bu sürecin nesnel gereği olmuştur. Sessizlik kırılmış, özneler arası alandan yansıyarak tüm bir doğayı aydınlatmıştır. Sesin ilk durağı, öznenin tarihsel ve bilgi teorisi (epistemolojik) yolculuğudur. Bu bakımdan ses her an karşımıza çıkabilecek bir güce sahiptir. Bu gücü biz doğada gözlemleyemeyiz, fakat zihinsel bir soyutlama olduğundan söz edebiliriz. Soyut bir evrensellik iddiasında bulan ses, çoğalmakta ve her yeri kaplamaktadır. Dayanağını kendi gizil doğasında arar ve her yeredir. Fakat kendinden asla emin olmayan ses, doğal süreçler yoluyla farklılaşarak kendini üreten bir konumdadır. Nesne doğayı taklit ederek onu yakalar. Dış dünya ve bilincin arasında bir köprü olan sesin bir tarafında doğa adını verdiğimiz olgusal dünya, diğer tarafında ise içkin kavrayışla elde edilen bilinç yer almaktadır. "Bilinç, sesi kullanarak olgusallığın doğasını betimlerken aynı zamanda yine onun aracılığı ile kendi özerkliğini koruyup

bağlı bulunduğu örgenliğin¹ bütünlüğüne sahip çıkıyor” (Yıldırım, Koç, 2004: 54). Ama ses özü gereği parçalanamayan bir yapıya sahiptir. Bilinç bağlı bulunduğu bu örgenliği hiçbir zaman tartışmaya açmaz. Ses, bilincin kendi algı bütünlüğünde öz olarak vardır. Bu safhada bilinç, sesi işleyip ona bağımsız bir karakter kazandıramaz ve kendinde üretmez. Bilinç, ancak doğal süreçleri takip ederek sesin izini sürer ve doğayı baştanbaşa dolaşarak kendine döner ve kapanır (Yıldırım, Koç, 2006: 53–54).

Sesin, her şeyden önce doğadan gelen özün yardımıyla, olağanüstü anlam taşıyan mesajlara olanak sağlamada başarılı olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir (Altar, 2009: 114).

Estetik bir karakter kazanan ses artık müzik olarak karşımızdadır. Bütün bu söylemlerin ardından bilincin, sesi müzik olarak sunuşu, kendisinin doğadan kopma sürecinin başlangıcına denk düşer ve “*müzik duyulur doğadır*” söylemi ortaya çıkar. Sesin her an çoğaldığı ve belli bir matematiksel ilkeye göre gerçekleştiği noktasında, doğanın, sesi ürettiği gerçeğini gün yüzüne çıkarmaktadır. Yani ses, doğanın içinde kendi nesnel dayanağını hazırlamaktadır. Örneğin bir taşın arkasında, bir damlanın kütlesinde ya da rüzgârla dalları savrulan bir ağacın gövdesinde... Bu bağlamda sesi hiçbir zaman çıplak göremeyiz. Bunun sonucun da ise yukarıda söylendiği gibi estetik bir karakter kazanarak müzik olan ses artık duyulur doğa olarak algılanmaktadır. Bu da özneler arası alanın kendisinden başka bir şey değildir.

Bu özneler arasında insan ise, dil yetisinin sınırları içinde davranır ve dil yetisi de insan sesinde kendi anlatımını bulur. Sonucunda ses varlığı olarak insan kendi dilsel müziğini yaratmaya başlar ve cümle bir ses oyunu, müzik de bu oyunun adı olur. Sesin bir alfabeye, alfabenin bir dile, bir dilinde kültüre dönüşmesinin tek yaratıcı gücü, cümleyi bir ses oyununa çeviren

¹ Örgen kelimesi organ, uzuv anlamında kullanılmıştır.

insandır, yani sanatçıdır. Doğa insana, insan doğaya yardım ederek sembolik bir dil olan müziği ve anlamını oluşturmuşlardır. Peki, doğal olmayan seslerin sonucun da karşımıza ne çıkacaktır? Baskı altına alınmış ses, sıkıştırılmış, doğal olmayan biçime dönüşmüştür. Soluk, varoluşu duyurmaya çalışırken kaybolmuş, başkalaşmış ve insan için olma özelliği kazanmaya başlamıştır. Kâğıt üzerinde görülen bir takım çizgiler ve siyah noktalar sembolikleşmiş, adına nota denilen yazılar ortaya çıkmıştır. Artık ses sembolik olarak görülmektedir. Resim gibi iki boyutlu bir yüzeyde figür gibi görülmeye başlanmıştır. Figürler arasındaki oyunun kurallarını insanlar belirlemektedir. Her bir figürün kompozisyondaki yeri, diğer figürlerle olan ilişkileri, bir takım sayısal ifadelerle sınırlandırılmış ve bir düzen getirilmiştir. Ses bu noktada oyuna bizim davetimizle katılabilir. Bu da bir çalgı aleti ile gerçekleştirilir. Artık sesin belirli ilişkiler bağlamındaki biçimleri ortaya çıkmaya başlar. Müzik adını verdiğimiz kavram böylelikle ortaya çıkmış olur (Yıldırım, Koç, 2006: 54–56).

1.2. ALGI OLARAK MÜZİK

Müzik, en az dil kadar eski bir buluş olarak karşımıza çıkar ve kültür içinde incelenmesi, araştırılması yeni değildir. Müziğin bilimsel yöntemle incelenmesi 19. yüzyıla birlikte başlar. Bu dönemde başlamasının nedenlerinin başında ise ulusçuluk akımları gelmektedir. Ulusçuluk akımları, Avrupa'da, ülkelerin kendi değerlerini bulmak için tarihe yönelmeleri ile başlar. Bununla birlikte bugünün ulusal kimliğini oluşturmak ve kültürel arka plana yönelmek gerekmektedir. Bu dönem, sanatın bireycilik ve gerçekçilik yolunda yeni bir aşamaya geçtiği, dünyaya ve gerçeğe yeni bir duyarlılığın uyandığı bir dönemdir. Müzik ise bu dönemde diğer sanatlar arasından sıyrılmış ve kendine sağlam bir zemin hazırlamıştır. Müziği incelemek, nasıl ve ne şekil bir sanat olduğunu araştırmak, yani kendi başına ele alınması ve araştırılmasının yolu ise disiplinlerarası çalışmalardan geçer (Yıldırım, Koç, 2004: 24).

Bu disiplinlerarası çalışmaları farklı yönde yorumlayan Alman yazar F. Theodor Vischer (1807–1887), güzel sanatların hayal etme yoluyla değişik türlere bölünebilmelerine olanak sağlanabileceğini söylemiştir. Yaratıcı anlamlaştırmada oldukça zengin bir niteliğe sahip olan hayal gücü, akıl ve ruh zenginliğinden beslenen kavramsal ya da simgesel güçler arasında gerekli bir bağlantı kurmaya başlar. Böylece hayal edebilme gücü ile akılsal ve duygusal birikimlerin ortaklaşa oluşturdukları üç ayrı sanat türü elde edilmiş olur. Bunların ilki gözü, ikincisi kulağı, üçüncüsü de yalnızca simgesel gücü oluşturma yolunda organize edilmiştir. Kısacası ilki, 'Görsel Sanatlar', ikincisi 'Müzik Sanatı', üçüncüsü de daha çok simge gücünü oluşturan 'Şiir Sanatı' olarak adlandırılmıştır (Altar, 2009: 61–62). Müzik sanatı, maddeden arınmış tek sanat olarak diğer sanatlardan kendini soyutlamıştır. İmge, duygu ve algı kapsamında insanları etkilemiş ve etkilemeye de devam etmektedir.

Bu sanat türlerinden olan Müzik sanatına, beden kazandıran tek ana öge ise sadece sestir ve bu fiziksel ögenin, anlatıma biçim verme konusunda oluşturduğu tek anlatım gücü, sadece müziğe özgü olan sembolik dildir (Altar, 2009: 95). Bu dil aracılığı ile oluşturulan durumla birlikte müziğin nasıl bir şekil aldığı anlaşılmaktadır. Sembolik dil olarak müzik, kültürün bir olgusu olma yolunda ilerler. Bu ilerlemede nesne ve özneler ön plana çıkar.

Hindistanlı yazar Khan'a göre dil, birbirleriyle karşılaştırılabilen nesnelere ve öznelerle ilgilidir. Bu nesne ve öznelerin, ne isimleri, ne de tanımları bulunmaktadır. Sonuç olarak, gerçek dediğimiz şey, asla söylenmemiş ve söylenemeyecek olandır. Çünkü gerçek bütünseldir ve bir karşıtı yoktur. Bu nedenle de insan tarafından kavranamaz ve söze dökülüp, ifade edilemezler. Tüm bunların ardından, çağlar boyunca yaşamış olan bilgelerin anlatmak istediklerine bir açıklık kazandırmak için kullandıkları bir tür araç ve sembolden başka bir şey değildi. İşte tam da bu noktada çalınıp söylenen müziğin ardında, evrenin sonsuz tınısı yatmaktadır. Bu anlamda müzik yalnızca hayatın en önemli ögesi değil, hayatın kendisi olarak karşımıza çıkar (Khan, 2001: 22–23). Kulağımızı sadece bildik seslere odaklamaz ve dışarıdaki gürültüyü arındırarak dinlemeye çalışırsak hayatın sesini duymaya başlar ve varlığımızı bir daha kanıtlamış oluruz.

İtalyan yazar Enrico Fubini'ye göre ise, müzikal dilin ürününün bir evrensellik mertebesine sahip olması gerekmektedir. Sözel dille karşılaştırıldığında, müzikal dilin en önemli karakteristik özelliklerinden biri, tercüme edilemezliğidir. Çünkü her kişinin algıladığı, hissettiği farklı bir etkidir. Notalar, sesler, ses grupları, tüm bunlar sözcük değildir, o yüzden ne başka bir dile, ne de başka bir müzikal dile tercüme edilebilirler. Tam da bu nokta da bilinmeyen, kültürlenemeyen başka bir dile tercüme edilemezlik nedeniyle diğer çağların, coğrafi ve kültürel alanlarını, dillerini anlama, algılama olasılığı yâdsınmış olur. Yine de, kökündeki bu tercüme edilemezliğe rağmen, her şeyin tam da bu şekilde olmadığı bilinmektedir (Fubini, 2006: 54). Ortak bir alan yaratılmak istenirse eğer, arka planda

müzik ya da müzikal dilin yapısında insanların dinlemeye dayalı algı yapısı ve alışkanlıkları söz konusudur.

Diğer bir taraftan evrensel öge, bu sembolik dilin anlaşılır ve yorumlanır olması adına, uymak zorunda olduğu temel kuralları temsil etmektedir. Müzik, açık bir biçimde tarihsel ve kültürel olanla sıkıca iç içe geçmiştir. Müzikal algılamada da tarih, kültür ya da az çok bir uzlaşmaya bağlanamayacak başka öğeler mevcuttur. Bu iki öge, tarihsel olana eğilimli güçlerle ve doğalcı diyebileceğimiz bir öğeyle ayrı unsurlardan bahsederek bir noktada kesişirler. Tarihsel ve doğal anlar çakışma ve uç noktada birbirlerine karıştırılma eğiliminde olduklarından, çoğu zaman bir tespit yapmanın imkânsızlığından şüphelenirler. Bu şüphe ile müzikal algılama aşılabilir sınırlara sahip bir yapı içinde şekillenir. Tıpkı seslerin, belli bir frekans sayısının altında ya da üzerinde insan kulağı tarafından duyulamaması gibi. Bu türden dilsel inşalar, insan kulağı tarafından veya insanın müzikal zekâsı tarafından algılanamazlar; bunlar yalnızca düzenlenmemiş ses ve gürültü kümelerine benzerler. Bu durumun farklı düzeylerde yansımaları mevcuttur (Fubini, 2006: 49). Müzikal algı ve müzikal dil, büyük oranda kültürün, tarihin bir meyvesi olma fikri ile karşımıza çıkmaktadır. Bu müzikal algı ve dili oluşturmakta ise iki farklı algı yapısı bize yardımcı ol. Bunların ilki, algılanacak varlıklar, ikincisi, onları algılayacak duylardır. Nesnelere algılanabilmek, duylar ise algılamak için vardır. En büyük örneği, doğada bulunan çok sayıdaki sestir. İnsanın güzellik dediği şey, yaşamı ve edinmiş olduğu algısal tecrübelerinin arasındaki uyumdur. O halde gerçekte müzik nedir? diye bir soru ile karşılaşırız. Bilinen anlamda müzik, bir takım notaların uyumlu bir biçimde ardı ardına çalınıp söylenmesidir. Gerçek anlamda ise müzik; renklerde, şekillerde, bitkilerde ve bunların birbirleriyle olan etkileşimlerinde gizli olandır. Kişi, doğayı ne kadar çok incelerse, ona o kadar çok yaklaşır ve hayran kalır. Bunun tek nedeni de, doğanın müzikten oluşmasıdır. Bir başka deyişle müzik, doğanın kaynağı olan evrensel dengenin bir sureti, yani bir yansımasıdır. Bilincimiz

bu dengeyi, bir ucundan yakalar ve hayata katmayı başarır (Khan, 2001: 36). Başka bir anlamda hayatın içindeki yönlerimizi bulmamıza, özgürlüğümüze ve duyarlılığımıza hitap etmektedir. Müzik, aynı zamanda vücudumuzu işleten mekanizması ile ritim ve ton bağlantılıdır. Resim, heykel, mimari ve şiir gibi sanat dallarının bize zevk vermesinin sebebi de, onlarda gizli olan müzik ve uyumdur. Doğada bulunan müzik ve uyum, tüm sanatlardan üstündür. Çünkü bize doğayla bütünleşme coşkusunu, sadece doğanın öz müziği vermektedir.

Ritim, var oluşunu doğanın gözlemlenmesiyle ortaya çıkarır. Gün ile gecenin birbirlerini izlemesi, durmadan kıyıya çarpan dalga sesleri, kalp atışları, nefes alıp verişler ve zaman içinde düzenli olarak tekrarlanan hareketler ritimdir. Ton ise, yine doğada var olan değişimlerin renkle olan ilişkisidir. Mevsimlerde değişen ağaç yapraklarının rengi buna bir örnektir. İşte bu bağlantılar bizi doğanın uyumunda bütünleştirmektedir.

Müzik estetikçisi Eduard Hanslick (1825–1904) şöyle demektedir: “Müziğin temel ögesi güzel ses, özü de ritimdir. Ritim geniş anlamda simetrik bir yapının uyumu, dar anlamda da tek tek öğelerin ölçü içindeki değişken ve kurallı devinimidir. Bestecinin malzemesi, farklı melodi, armoni ve ritimlere olanak tanıyan tüm seslerdir. Bu malzeme, zenginliğinden dolayı son derece savurgan bir kullanıma açıktır. Müziksel güzelliğin temel biçimi olan melodi, tükenmezliği ile ilk sırada yer alır. Armoni, binlerce dönüşümü, değişimi ve zenginliği ile hep yeni temeller oluşturur, ikisini birleştirerek devinen ritim ise müziğin nabzıdır ve çeşitli tını renklerinin çekiciliğine renk katar” (İpşiroğlu, 2006: 137). Hayatın olmazsa olmazlarından olan ritim ve ona ait olan duygu her daim bizle birliktedir. İstesek de istemesek de bu ritim duygusu ile beraber nefes alıp veririz.

Müzik bir davranış biçimi olarak, kendi kültürel birikimlerimizle yoğrulmuştur. Bizim sınırlarımızın ötesinde değildir. Müzik, içimizde ve çevremizdeki sessizliğin sesidir. Bu bağlamda sesin müzik içindeki konumu,

doğadaki sesin saf hali, müzik içinde ayrımlanmış, soyut ve yapay bir estetik forma sokulmuştur. Bu formla birlikte kültürü tanımlamak, toplumdaki yerini belirlemek, merkez ve çevre ilişkisini kurmak zor olmasa gerek. Merkez ve çevre ilişkisi kapsamında oluşan, topluma göre değişen, yani olumluyanlar, olumsuzlayanlar müziğin vazgeçilmez bir sanat olduğunu unutmamalıdır.

Fransız yazar Jacques Attali (1943-) müziğe çok farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Müziğin ekonomi politiği üzerine olan bir kitabında şöyle demektedir: “Müzik, hem saf bir teori, sosyal bir ifade biçimi ve süre, hem de kendini aşma ve oyalanma, dua ve ticarettir. Anlaşılmaz bir bilgi formu, değiş tokuş edilebilir madde ve gizemli zamandır. Böylece müzik, insan yapısı tüm eserlerin üç boyutuyla bağlantı kurmamızı sağlıyor: yaratanın sevinci, seyircinin coşkusu, iletinin güç kaynağı. Dindar ve laik, politik ve ekonomik, kişisel ve kolektif, erotik ve püriten, sevinçten ve kendinden nefretten yapılmış, her yerde, her zaman hazır olduğu kadar sahte; o da bütün diğer sanatlar gibi dünyanın merkezinde, çünkü kendisinin dışında.” Konuyu kapatırken de yazar Jean Baudrillard ‘ın (1929–2007) bir sözüyle kapatıyor : “Sanat her yerde, çünkü yapaylık, gerçeğin tam ortasında” (Attali, 2005: 19). Müzikte bu gerçeğin tam ortasında durmaktadır. Toplumun her bir kesiminde, her bir alanında çeşitli şekillerde ortaya çıkmaktadır.

Müzik zamanı sanatlaştırarak bizlerle paylaşır ve zamanı en küçük parçalara bölerek güzelleştirir. Bir bakıma zaman güzelliği de denilebilir. Bu doğrultuda müzik, bilimi, mesajı ve zamanı bir arada bulunduran bir bütündür.

Müzik, tarihin şafağından bu yana, tanrıların, ataların ve kökenlerin gürültüleriyle hem tehdit edici, hem de koruyucu olma özelliği taşımıştır. Müzik bir yerden sonra, insanların kendilerini aşan bu gürültülere bir cevap niteliği taşımış ve iletişim kurmaları için bir yönteme dönüşmüştür. Herkesin çabasıyla yaratılmış, şenlikler sırasında beğenilip seçilmiş, ortak bellekte biriktirilmiş ve halen de biriktirilmektedir. Tanrılara ulaşmak için ruh çağırma

yolu, dans ve iş sırasında beden dili olma özelliğine ulaşmış ve insanın her şeyini üstlenmeye başlamıştır. Bir çeşit rengini belirleme durumuna geçmiştir. Bu noktada müzik bir temsil görevi görmeye başlar (Attali, 2005: 46). Ayrıcalıklı bir kavrayış ile bilinci yönlendiren bir yapıda temsili bir görev üstlenmektedir. Çünkü o her yerededir.

Müzik, insanın kafasında bazen günlerce dönüp dolaşan temalara, yanından geçerken tuşlarına dokunmadan edemeyeceği bir piyanoya, kulak misafiri olunan tanıdık ama tümleşik olmayan parçalara ve en ilgisiz görünen anların deneyimine nüfuz edebilen bir yapıya sahiptir. Hayatın bir parçası olarak müzik, yaşam ile onun temel özelliği ve koşullarından bazılarını paylaşır.

Baştan sona tarihsel olan müzik, yaşam benzeri başka bir özelliği beraberinde getirir. Aynı zamanda kavramsal bir alanı da işgal eden müziği, bir boşluk değil, çatlaklarında yer aldığı büyük ve değişken başka kavramlar koşullar ve müzikte onları koşullar. Yani bir tür etkileşim oluşmaya başlar. Böylece dans aracılığıyla müzik, karşılıklı bir biçimde cinsellik ve sosyalleşmeye bağlanır, ilahi ve dini şarkılar aracılığıyla ruh sağlığına, çocuk tekerlemeleri aracılığıyla oyuna, marşlarla orduya, milli marşlarla dayanışmaya, oranlarla matematiğe, chantier² aracılığıyla işe, cenaze şarkılarıyla ölüme bağlanır. Müziğin bu yerleşikliği ona tarihi boyunca, kavramsal çevresinin değişken birleşimi aracılığıyla, sahip olduğu zenginliğin çoğunu sağlamıştır. Böylece müziğin yaşamın bir parçası olduğu söylemi tamamen kanıtlanmıştır (Ridley, 2004: 11–12).

Tüm bu koşullamalar bizi temsil kavramına götürmektedir. Temsil, bir model, bir soyutlama ve bir başkasını 'temsil' eden bir öge fikri ile ortaya çıkmıştır. Temsil, mevcut bir halkın inandığı ve inandırmak istediği bir uzlaşmanın, bir dengenin, bir düzenin mizansenidir. Güzelliğin, değiş tokuş

² Chantier: Denizcilerin ağları denizden çekerken söylediği şarkı (Ridley, 2004: 12).

düzeninde gürültülerin içinden çıkabileceğini gösterir. Seslerin ara bulucusu, tınısal maddenin takas dengesi olarak ekonomide de müzikte olduğu gibi akış takası içinde bir dengedir. Bu durumda temsil aslında bir armonidir. Armoni her şeyden önce doğaldır ve doğanın yaratıcısı tarafından garantilenmiştir. Daha sonraları rasyonel olarak ele alınmaya başlanmış ve insanoğlunun yaratısı olan bilimin üzerine kurulmuştur. Müziği akılsal bir sanat haline getirmiştir. Aynı zamanda düzenlenmiş bir akılsallık umudu ve doğal bir ussallığın olmaması karşısında duyulan teselli olmuştur. Armoni böylelikle tanrısallık ve bilimsellik arasında bir bağlantı içerisindedir. İnsan aklıyla yaratılanların doğayla uyumlu olduğunu düşünme çabasıdır. Armoni sadece farklılıklarla var olur, azaldığında şiddet ve uyumsuzluk mümkün hale gelir. Müziğin temel işlevi ise bu şiddetin kontrol edilebilir olduğunu, dolayısıyla toplum halinde yaşamanın mümkün olduğunu göstermektedir. Bir başka deyişle gürültü bir silahtır ve müzik de onun biçim verilmiş halidir. Ayrıca korkuyu ve şiddeti unutturmak söz konusu olduğunda kutsal; düzene ve uyuma inandırmak söz konusu olduğunda gösterici; itiraz edenleri susturmak gerektiğinde ise tekrarcıdır (Attali, 2005: 76).

Müzik felsefesi ve estetiği ile ilgilenen Vural Yıldırım, müziğe çok farklı bir açıdan yaklaşmaktadır. Müziğin aslında özgürlüğü sınırlayan bir etkinlik olduğunu savunmaktadır. Zihinde oluşan tasarımları müziğe ve sese dökmek, araçlardan yardım almayı da bu sınırlamanın kaynağı olarak görmektedir. Söylenmek istenen söz ya da beste insanlara duyurulmak istenen çalgı aletine hapsedildiğini düşünmektedir. Bunun sonucunda ise çalgı aleti müziğin yapısını hem destekler hem de engellemiş olur. Müzik soyut düşünmenin seslerle işaretlenmesine yönelirken de aslında her türlü ses veren nesneyi kullanmaktadır (Yıldırım, 2004: 46). Sadece çalgı aletlerini kullanmamaktadır. Doğanın sınır tanımayan olanaklarını bizlerle paylaşmaktadır.

Müzikal düşünce tarihinde görülen başka bir tema ise müziğin kendi anlamı üzerine olan düşüncedir. Müziğin anlamına varmak onun bize

vereceği hazzı azaltmamakta; tersine arttırmaktadır. Sanatın vermiş olduğu haz iki türdür. Biri çok sık yaşanan deneyim, diğeri ise insan yaşamının ve düşüncesinin daha önceleri bilinmedik ya da gizemli kalmış bir yanına uyanışına vereceği coşkudur. Bu bağlamda büyük sanatın kendi çağında verdiği temel haz, bu ikinci hazdır. Yani öğrenme hazzıdır. Bu öğrenme hazzı kendine özgü bir öğrenmedir. Müzik, salt insanların seslerin nasıl işlenebileceğine duydukları merakla gelişmez. En başından bu yana müzik, insanların coşkusal bir etkinliği, bu coşkulara dışsal bir biçim verme yolu olmuştur. Coşkularda gizemli bir yan yoktur. Kişinin algıladığı, yaptığı her şey, kişiyle soydaşları arasındaki her ilişki, coşkunun doğmasına neden olur. Coşkular, insanoğlunun yaşamında, büyüme ve gelişmesinde her algının, her eylemin bir rolü olduğu gerçeğine işarettir. Müziğin özüne bu denli sinmiş olan güzellik duygusu ve coşku, bilgi de oluşan sıçramaya, insani varlıklar arasında var olan ortaklaşa bağın tanınmasına eşlik eden kıvançtır. Bu güzellik duygusu, doğa ya da öbür insani varlıklarla o zamana kadar zararlı ya da yıkıcı gözükmüş olan bir ilişkinin insanoğlunun daha özgür yaşamasına ve gelişmesine olanak veren verimli bir ilişkiye dönüşmesinden doğar. Müzik yapıtları özlerinde insani imgeleri, tipik insan edimlerini ve ilişkilerini içerir. Müziğin duygu uyandırmasını sağlayan da, işte bu insani imgelerin varlığıdır. Müzik tarihi, her şeyden önce, insani imgelerin ses halinde gelişmesinin tarihi olduğu gibi, insan sesine, insan parmaklarına ve çalgılara ilişkin teknik becerilerin gelişmesinin de bir tarihidir. İnsani imgelerin git gide artan bir zenginlikte yaratılmasına olanak sağlamış olan işte bu gelişmedir. Bu gelişme her zaman toplumsaldır, çünkü geçmişte her biri bir insan topluluğu için taşıdıkları anlam bakımından sınımadan geçmiş sayısız edimin ve buluşun bir ürünüdür (Finkelstein, 2000: 9–10). Bu ürünü içselleştirmek ve korumak insanların bakış açılarına göre değişmektedir.

Ünlü Alman filozof G. W. Friedrich Hegel (1770–1831) *Sanat Felsefesi*'nde bu konu ile ilgili şunları söylemektedir: “Özün ve anlatımın her türlü nesneden yoksun olması anlamına gelen ölküsellliği müziğin salt

biçimsel yanını tanımlar. Müziğin de bir özü vardır elbet, ama bu öz plastik sanatları ya da şiir söz konusu ettiğimiz zaman ileri sürdüğümüz öz kavramından ayrıdır. Müziğin özünde olmayan şey, dış gerçek olayları, ya da soyut kavramları yansıtan nesnel görünüştür” (Fischer, 2005: 179).

Algılanılan ve duyumsanan gerçeklerle müziğin nasıl bir sanat olduğu her dönemde sorgulanır ve hala da sorgulanmaya devam etmektedir. İnsanlar özün nerede ve kimde olduğunu, görülemeyen gerçeğin ardındaki alışılmadık durumları müziğin soyut yanında ararlar.

Müzikten söz etmenin en kolay yolu, onun anlamına yönelik olan göndermelerdir. Her dinleyici müziğin kendisi için ne anlattığı hakkında bir düşünceye sahiptir. Bilimsel açıdan müziğin ne anlattığı, ona yüklenen anlamın ne olduğundan çok, nasıl yüklendiği, içkinleştirildiği sorunsalını irdelemiş ve açıklanmaya çalışmıştır. Müzik toplum içinde üretildiğine göre kökleri de toplum içindedir. Kültürel yaşam, müziğin üretiminden tüketimine kadar tüm süreçte etkin bir rol oynar. Bunun sonucunda ortaya dönemler, ekoller vb. oluşumlar ortaya çıkmaktadır. Müzik tarihi serüveninde var olan ekoller ve biçimler toplumsal yapının içeriği ile eş güdümsel özellik gösterir. Sonuç olarak her müzik eseri, tarihin koridorlarından bizlere felsefi temelleri olan, estetik yargılarla seslenir (Yıldırım, Koç, 2006: 28). Bir toplumda değişen ilk şey, o toplumun sanatıdır. Savaşların ve devrimlerin ardından insanın etkilenmesi ve kendisini anlatmak için sanata başvurduğu, hüznün ya da sevinçlerini sanat yoluyla dile getirmeleri bu değişikliğin başladığı noktadır. Örneğin, ünlü Alman müzisyen Ludwig Van Beethoven’ı (1770–1827) ele alalım. “14 Temmuz 1789 günü, dünya tarihinde bir dönüm noktası olduğu gibi, müzik tarihinde de yeni bir çağın başlangıcı sayılabilir. Beethoven, değişmekte olan bir dünyada doğmuştur. Fransız ve Amerikan devrimleri, sonra da Napoléon ‘un egemenlik kurduğu bir Avrupa’nın duygu ve düşünce iklimi Beethoven’ın müziğini büyük ölçüde etkilemiştir” (Mimaroğlu, 2009: 83).

Tüm bu söylemlerin ardında yatan şey, sanatın aslında bir yanılısamadan ibaret olduğu yargısıdır. Bu yanılısama bizi ifade biçimlerini sorgulamaya itmektedir. İfade biçimleri tek başlarına ne doğal ne de yapay olarak nitelendirilebilir. İfade biçimleri aslında bir gösterge niteliği taşımaktadır. Sanat ya da doğa göstergeleri ister kullansın, ister kullanmasın, bu göstergeler ister gerçeğin ister kurmacanın içinde yer alsın, onların özü ve konumu değişmez, ancak niteliği değişebilir. Doğal iletişimde ve yazında sözcükler, doğal nesnelere ve resimde çizgi ve renkler aynı olduğuna göre, tutkuları yansıtan sesler ve devinimler de ister gerçek ister kurmaca olsun bir ve aynıdır. Sanat bu ifade biçimlerini ne yaratır, ne de bozar. Sanatın işi onları düzenlemek, vurgulamak ve parlatmaktır. Bu bakımdan sanatsal ifade de doğadan uzaklaşma söz konusu olamaz, temel ilke budur (İpşiroğlu, 2006: 128).

Müzik ve ona dair yüklenen tüm anlamlarda duygu yoğunluğu olan bir bütünlük söz konusudur. Kısacası bir dil, temsil, zaman ve ifade olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.3. SES ve RENK İLİŞKİSİ

Ses ve renk ilişkisi denildiğin de ilk akla gelen kavram hiç şüphesiz uyumdur. Uyum, ses ve renk bütünlüğünün parçası olarak karşımıza çıkar. Duyduğumuz ve gördüğümüz nesnelere, hem ses hem de renk açısından

belli bir düzen ve belli bir uyum aranmaktadır. Uyum; ses-ses, renk-renk ya da renk-ses ilişkisinin doğurduğu bir olgudur. Bu uyum sayesinde bir sesin bize yaşattığı duygunun karşılığını, bir renkte bulmak bizi şaşırtmamalıdır. Yani bu noktada bir sesi renkte aramak ya da tam tersini yapmak sesi ve rengi metaforlaştırmak anlamına gelir. Çünkü bu uyumu, bu duygulanımı bizler yaratmaktayız ve bir sesin bir renk karşılığı hiçbir zaman olmamıştır. Kısacası ses ve renk bütünlüğü bir metafor olarak karşımıza çıkmakta ve hayatın içinde her zaman var olmaktadır. Sanat tarihinde de önemli sanatçıların eserlerine konu olmuştur.

Bu uyumun düzenlenmiş dizimlerinde örgü ve biçimin büyük bir önemi vardır. Sesleri yalnızca ses olarak duyup, renkleri yalnızca renk olarak görmek ve bunları tek tek birbirleriyle ilişkiye sokacak bir düzen oluşturmak mümkün mü? gibi bir soru bizi farklı bir yöne çekmektedir. Belki de mümkün olabilir. Fakat kişi şeyler arasındaki ilişkileri ne kadar çok algılasa, bunların kendi başlarına, yani saf olarak varoluşlarının farkına daha az varmaktadır. Sanatçılar işte bu duyumlardan alınan naif, saf ve en yalın zevkler ile şeylerin kendineliklerine dönmenin peşindedirler aslında. Ve kişinin, bir ses olarak bir rengi, bir renk olarak bir sesi ve varoluşun kendindenliğinin gerçekliğini ve yarattığı heyecanı yeniden keşfetmemiz gerektiğini savunurlar. Algılama ve kavrama alışkanlıklarımız yani estetik deneyimlerimize yüklediğimiz geleneksel peşin hükümler yığını gerçekten orada olanı görmemizi ve duymamızı engeller (Doğrul, 1999: 40–41). Bu peşin hükümler bizleri hayattan biraz da olsa geri çekilmemizi sağlayabilir. Bu durum her insan için geçerli değildir. Beğenilerimiz doğrultusunda oluşan uyumu sadece sesde ve renkte aramak yanlış olacaktır. Nasıl ki hayatın özü müzikte gizliyse, uyumun özü de beğenilerimizde algılamamızda yatmaktadır.

İnsanlar, bu seslerin ve renklerin ardındaki çekiciliğin sırrını her dönemde merak etmişlerdir. Renklerin ve seslerin bizlere hitap ederken kullandıkları dilin, ruhumuzun yani, bütün hayatımızın ve giderek tüm

evrenin ortak bir dili olması, bilinmesi gereken ilk durumdur. Ancak günümüzün güçlü yaşama şartları içinde, hayatın sessel ve renksel doğasını ortaya çıkarmak oldukça güçtür (Khan, 2001: 111). Örneğin doğuda yaşayan insanların, batıda yaşayan insanlara göre daha renkli giyindikleri bir gerçektir. Bunun nedeni doğada göremedikleri renkleri kıyafetlerine taşıma istekleri olabilir.

Peki, sesin ve rengin, hangi özellikleri insanlara çekici gelmektedir? Sesin ve rengin insanı çeken özellikleri her ikisinde de bulunan ve ruhumuzu da ayakta tutan ton ve ritim değerlerini taşımalarıdır. Çünkü ruhumuzun tınlaşım kapasitesi, ses ve renk ile ilgili duygularımızın yoğunluğunu belirler. Örneğin, rüzgârla savrulan yaprakların sesi ve sonbaharda dökülen, rengi değişen yapraklarla aynıdır. Ses ve renk konusunun insanlara çekici gelmesinin ardında yatan başka bir neden de, insanların gelişmişlik düzeyleridir.

Görsel algı açısından renkler hiçbir zaman oldukları gibi yani fiziksel olarak görülmezler ve yanıltıcı bir etkiye sahiptirler. Renkleri; mavi, yeşil veya sarı olarak adlandırmamıza rağmen, aslında her renk, kişiler tarafından değişik biçimde algılanır. Kısacası evrende ne kadar canlı varsa, o kadar da farklı renk olduğunu söyleyebiliriz.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT TARİHSEL SÜREÇTE RESİM ve MÜZİK İLİŞKİSİ

2.1. 19. YÜZYILDA RESİM VE MÜZİK SANATI

19. yüzyıl, resim ve müzik sanatı birbirlerinin biçim dilini eriterek tek bir bütün olma yolunda ilerlemeye başladığı bir yüzyıl olarak karşımıza çıkar. Önemli eserlerin üretilmiş ve çok farklı akımlar ortaya çıkmıştır. Avrupa'da yaşanan devrimler ve savaşların gölgesinde ilerleyen sanat, kendine, toplumun arasında yeni bir yer bulmaya da başladığı bir dönemdir.

Müzik sanatına üstün bir değer verilmesi 1800'lü yıllara kadar dayanmaktadır. Alman yazar Friedrich Schiller, "sanatların duygular üzerindeki etkilerinin birbirlerine yakınlığından ve görsel sanatların, doruğa ulaştığında aralarındaki nesnel sınırları açmaksızın müzikselleşeceğinden söz eder" (İpşiroğlu, 2006: 19). O dönemde Alman romantiklerinin yazılarında resim ve müzik karşılaştırmalarına sıkça rastlanmaktadır. Resim sanatını, doğa betimlemesinin tekdüzeliğinden kurtarmak ve müziğin şiirsel anlatım olanaklarına kavuşturma özlemi geniş bir şekilde anlatılmıştır. Bu dönem, aynı zamanda yeni bir gerçekçilik bilincinin uyandığı, doğa anlayışının değiştiği ve öznelciliğin ağır bastığı bir dönemdir. Bu bağlamda müziğe karşı duyulan duyarlılığın bu dönemde uyanması aslında bir rastlantı değildir.

Rönesans insanı, kendini merkez olarak görmüş ve doğayı karşısına almıştı. Görme, insanın nesnelere ve çevresiyle olan ilişkisiyle sınırlıydı ve gerçek denilen şey sadece görünendi. Rönesans'ın doruğa ulaştığı sırada buna tepki uyanmıştı. Barok dönemiyle birlikte bireycilik anlayışı ve gerçekçilik bilinci yeni bir aşamaya girmişti. İnsan artık doğanın karşısında değil, içindeydi, onun bir parçasıydı. Bu gelişme sürecinde görme edimi, bilme ve tanımlamanın ötesinde bir boyut kazanacak ve giderek öznelciliğe kayacaktı. Tanımlayan betimleyen bir sanat olan resim sanatı, doğaya daha çok yaklaşma, gerçeği olduğu gibi verme çabası içinde gerçeğin sadece

görünen olmadığının bilincine varacak ve bundan sonra görünenin ötesindeki bir gerçekten haber veren bir sanat; yaşanan gerçeğin, duyumsanarak görülenin ifadesi olacaktı. Tam bu aşamada gözler müziğe çevrilmişti. Çünkü “müzik maddeden arınmış olan tek sanattı. Müzik, madde dünyasının ötesindeki bir gerçeklikten haber veriyor, sözcüklerle dile gelmeyi dile getiriyordu. [...] Alman matematikçi ve astrolog olan Johannes Kepler (1571-1630), doğa gözlemciliği, estetik duyarlık ve felsefi düşünceyi bir araya getiren kitabı Harmonia Mundi’de doğada sayı ilişkilerinin ve geometri düzeninin egemen olduğunu; doğanın güzelliğinin ve tüm ilişkilerdeki uyumun temelini bu düzene dayandığını, müzikteki temel seslerin ve tınların da bu düzenle uyumlu olduğunu savunuyordu. Bu düşünce 19. yüzyıl romantizmi içinde yeniden canlandı. Sanatçıların böylesine romantik bir yaklaşımı olmasa bile, hemen hemen hepsi müziğe başka bir gözle bakmaya başladılar” (İpşiroğlu, 2006: 19–20).

Müzik tarihinde romantik çağ, neyi ve kimleri kapsamaktaydı? Nerede başlıyor, nerede bitiyordu? Müzikteki Romantizm neydi? Bu sorulara kesin bir karşılık bulmak oldukça güçtür. Romantik davranışı, sanatçının duygularını açıklaması diye tanımlarsak eğer, bütün sanatçıların romantik sayılması gerekirdi. Öyleyse tarihçilerin dediklerine uyarak, müzik sanatında romantik çağı, 18. yüzyılın sonunda toplumsal alandaki devrimlerin müziği etkilemesiyle başlamış olduğunu söyleyebiliriz. Romantizm deyince akla ilk gelen kişilerden biri Jean-Jacques Rousseau’dur. Rousseau şöyle der: “Ben herkesten başkayım; belki daha iyi değilim ama gene de başkayım”. Romantik tutumun özü, işte, kişinin kendi başkalığının bilincine varmış olmasıdır (Mimaroğlu, 2009: 83). Bu bilinç içerisinde döneme ait olan eserler ise müzik tarihinde önemli bir yer edinmiştir. En önemli romantik müzisyenler arasında da ünlü Alman müzisyen Beethoven bulunmaktadır. Sonrasında onu takip edenler arasında, Hector Berlioz (1803–1869), Gioacchino Rossini (1792–1868), Carl M. Von Weber (1786–1826) ve Franz Schubert (1797–1828) yer alır. Ve bunların dışında daha sayamadığımız birçok romantik müzisyen bulunmaktadır.

Resim sanatın da görülen romantizm akımı ise, başlangıçta soyluların Klasisizme, kural ve ölçülere, soylu biçime, içinden günlük konuların ayıklandığı bir öze karşı çıkan küçük bir burjuva ayaklanışydı. Bu başkaldırıcular için ayrıcalıklı hiçbir konu yoktu ve her şey sanat konusu olabiliyordu. Alman yazar ve filozof olan Novalis (1772–1801) şöyle diyor: “Romantikleştirmek [...] bayağı bir şeyi yüceltmek, sıradan bir şeye anlaşılmaz bir görünüm kazandırmak, bilinen bir şeye bilinmeyen saygıdeğer niteliğini vermek demektir” (Fischer, 2005: 53) diyerek akımın nasıl bir duygu yoğunluğunu yaşadığını anlatmıştır.

Romantizmin başkaldırısı aynı zamanda Aydınlanmaya da karşıydı. Bu karşı çıkış sanıldığı gibi toptan bir karşı çıkış değildi, kalıplaşmış düşüncelere ve iyimser yalınlaştırmalara karşıydı. Bunun sonucunda romantizmde birey yalnız ve eksik kalmıştı. Sermayeci düzende birey toplumun karşısında artık tek başınaydı; yani yabancıydı. Bu yalnızlık ve eksiklik duygusu içinde kendine dönen yazar ve sanatçılar yaşamak için kendilerini pazara sürmüş, bir yandan da burjuva düzenine meydan okumaya başlamışlardı. Yitirilmiş bir birliği düşünüyorlar, kafalarında yaratmış oldukları geçmiş ya da gelecekle ilgili bir toplu yaşayış düzenine özlem duyuyorlardı. Tüm bu yaşananlar aslında o dönemin sadece sanatını değil, dönemin kendisini anlatmaktaydı (Fischer, 2005: 53–54).

19. yüzyıla sadece Romantizm akımı değil, daha birçok akım damgasını vurmuştu. Klasisizm ile başlayan bu akımları, kısaca bahsettiğimiz Romantizm, Gerçekçilik, İzlenimcilik, Sembolizm ve Gelecekçilik akımları takip etmekteydi.

19. yüzyıla kadar sanatın toplumsal işlevi az çok belliydi ve üzerinde konuşulmayı gerektirmiyordu. Bu tarihten sonra kendi başına bir sorun olarak ortaya çıkmaya başlıyor ve bir tartışma konusu oluyordu. Din için sanat, gerçekçi sanat, gerçeğin yükünden baskısından kurtarmak için sanat, sembol ve büyü olarak sanat, bu vb. savlar sanatın toplum yaşamında aldığı yerin artık sorunsal olmaya başlamış olduğunu gösteriyordu. Soyut sanatın

öncüleri, oluşturulan düşünmenin biçim dilini yarattıktan sonra, sanatın toplumsal işlevi yeniden belirginleşiyor: sanat, yaşama karışarak insanla doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim vermek ve bu arada dünya insanının yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini üstleniyor (İpşiroğlu, 2009a: 69).

Resim sanatı, yeniçağın başında doğanın bulgulanmasıyla başlayan bir süreç içinde hep görünen gerçeği yansıtmıştır. Aynı şey müzik sanatı için de geçerliydi. Ama müzik sanatı bunları dolaylı yollardan yapmaktaydı. Müzik, resme ve şiire dayanarak gerçekleştiriliyordu. Resim sanatçıları, hayal gücüyle işlenen konularda bile görünenden uzaklaşmamışlar; insanı ve doğayı gördüğü gibi sanata yansıtmışlardı. Ama 19. Yüzyılın ortalarında artık gerçeğe daha başka bir gözle bakılıyordu. Gerçeğin ne olduğu sorgulanıyordu. Bu dönemde geçmiş dönemlerde olmadığı kadar değişik sanat akımlarıyla karşılaşırız. Bunların hepsinin çıkış noktasının gerçeğe daha çok yaklaşma isteği olduğu söylenebilir. Resim sanatı tüm bu gelişmelerin ardından betimleyiciliği ve yansıtmacılığı aşmalı, görünenin ardındaki gerçeğe yaklaşmalıydı. Bu düşüncelerle gözler müziğe çevrilmişti. O dönemde müzik estetikçisi olan E. Hanslick, 1854 yılında 'saltık ses sanatı' deyimini kullanmaktadır. Hanslick'e göre "...müzik, içinde yaşadığımız dünyayla bağıntı içine sokulmamalıdır. Bir müzik yapıtının düş gücüne dayalı betimlemeleri, çizdiği karakterler ve aktarımları imgesel ya da yanıltıcıdır. Başka sanatlarda betimleme olan şey, ses sanatında eğretilenidir. Müzik artık salt müzik olarak ele alınmalı, onu kendi içinden anlamalı ve tadına varmalıdır" (İpşiroğlu, 2006: 138) demektedir. Bu salt müziğin bir karşıtı olarak da programlı müzik deyimini ortaya çıkmaktadır. Programlı müziğin öncüleri Franz Liszt (1811–1886) ve Hector Berlioz' dur. Liszt, çalgı müziğinin sınırlarını genişletmeyi ve salt biçim olma tehlikesine karşı müziğe yeni anlamlar yüklemeyi amaçlamıştır. Liszt'in diğer bestecilerden farklı bir yöntemi vardır. O, resimden yola çıkarak beste yapan ilk besteci olarak müzik tarihinde ayrı bir yerdedir.

Aynı Liszt gibi bir örnekle daha karşılaşıyoruz. Rus besteci Modest Mussorsky (1839–1881). Besteci, döneminin tanınmış mimarlarından Victor Hartmann'ın (1834–1873) genç yaşta ölümü arkadaşları ve kendini çok üzmüştür, onun anısına resimlerinden, çizimlerinden oluşan geniş kapsamlı bir sergi açılmış ve 400'ün üstünde yapıt sergilenmiştir. Mussorsky bu resimlerden, birbirleriyle ilgisi olmayan 10 resim seçerek bunları müzikleştirir. Mussorsky, 'Bir Sergiden Tablolar' adını koyduğu bu besteleri, 1874 yılında piyano için yapılmış, daha sonraları orkestra için de düzenlenmiştir (İpşiroğlu, 2010: 93).

Resim ve müzik etkileşimi artık kendine bir yol edinmiş ve o dönemde birçok eserlere hem resim hem de beste açısından konu olmaya başlamıştır. "Bu açıdan bakıldığında iki yol görülüyor. Bunlardan birinde öznelci ötekinde nesnelci eğilimler ağır basıyor. Birinde renk ve çizgi, ötekinde yapı arayışı ağırlıktadır. Birincisi Paul Gauguin (1848–1903) ve Vincent Van Gogh 'la (1853–1890) başlayıp Vasily Kandinsky' ye (1866–1944) uzanan yol. Öteki Paul Cezanne'la (1839–1906) başlayıp Kübistlere, Paul Klee'ye (1879–1940) ve Konstrüktivistlere uzanan yol. Birincisinde Richar Wagner'in (1813–1883), ikincisinde Johann S. Bach'ın (1685–1750) etkisi görülüyor. Bu iki yol kesin sınırlarla birbirinden ayrılmayacağı gibi, aralarında da birçok yan yollar karşımıza çıkıyor. Bach aynı sanatçıyı hem renk hem yapı açısından etkileyebiliyor. Örneğin, Fransız sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire (1880–1918), ressam Robert Delaunay'nin (1885–1941) resimlerini, renklerin çarpıcı müzikselliğinden dolayı, Yunan mitolojisindeki Orpheus söylencesine gönderme yaparak "orfist¹" diye nitelemişti" (İpşiroğlu, 2006: 35).

19. yüzyıl sanatın bireycilik ve geçekçilik yolunda yeni bir aşamaya ulaştığı bir dönemdir. Dünyaya ve gerçeğe karşı yeni bir duyarlık uyanır. Müzikçiler ve ressamlar bunu dile getirebilecek yeni ifade araçları arayışına

¹ Orfizim, Fransa ' da kurulmuştur. Kübizmin bir kolu olan, renge ve renk uyumuna önem veren bir sanat anlayışıdır.

girerler. Bu arayış iki sanatı birbirine yaklaştırır ve giderek daha yoğunlaşacak olan bir etkileşime götürür.

2.2. 19. YÜZYIL RESİM SANATINDA MÜZİĞİN ETKİSİ

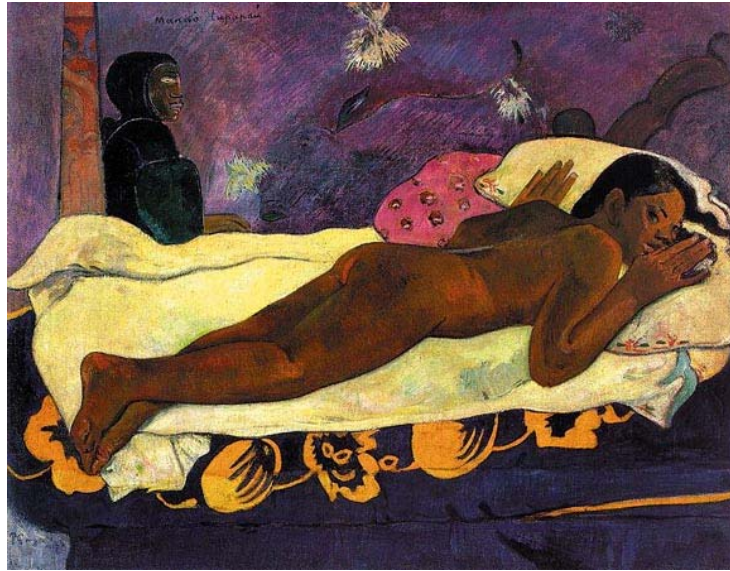
Sanat tarihinde görülen bazı sanatçıların yaptıkları eserlerinin yanında kendi kişilik özellikleri de dikkat çekmektedir. Bu özellikleri yaptıkları eserlerin gölgesinde kalmış olsa da az çok bilinmektedir.

Örneğin, Fransız sanatının iki karşıt eğilimli sanatçıları Jean A. D. Ingres (1780–1867) ve Eugène Delacroix'ı (1798–1863) ele alalım. Her iki sanatçının yaptıkları eserlerinin yanında, müzikle de araları çok iyidir. Ingres müzik eğitimi almış ve keman çalarak bu eğitimi bir meslek olarak da icra etmiştir. Aynı şekilde Delacroix de keman ve piyano bilmektedir. Fakat Delacroix, uygulamadan çok müziği düşünmekte ve müziğin mantığını aramaktadır. Her iki sanatçının müziğe yaklaşımları yaptıkları eserlerdeki gibi karşıt eğilimli değildir. Müzikteki aşırılıktan hoşlanmayan sanatçılar, aşırı duygusal buldukları İtalyan müziğine tepkilidirler. Mozart hayranı olan ve dinledikleri müzikten, her biri sanatta ne arıyorlarsa onu bulmuştur. Ingres, klasik bir ölçü ve dengeden yola çıkarak eserlerini hazırlıyordu. Delacroix da ise müziğe olan düşünsel yaklaşımı ile değişik duyguların bir araya geldiğini söyleyerek bu müziğin renkliliğini vurguluyordu. Delacroix müziğin mantığını ararken, resim sanatının sorunlarını da bulmaya çalışıyordu. Chopin'le olan dostluğu onun sanatına çok şey katmıştır. "Sanatının özelliği olan silik konturlar, figürlerin açık koyu tonlarla oylumlanması ve gelenekleri kıran renk kullanımında müziğin etkisi olduğu düşünülebilir. Sonraki dönemler, Delacroix'nın sanatıyla Berlioz'un müziği arasında bağlantı kurarlar ve benzerlikler gösterirler. Oysa Delacroix, Berlioz'un aşırılığa kaçan yenilik merakından, fazla duygusal bulunduğu İtalyan müziğinin itici öğelerini kullanmasından hoşlanmıyordu. Gerçi Berlioz'un müziğinde rengin ve anlatıcılığın ağırlıkta olması onu Delacroix'nın sanatına yaklaştırıyor. Ama bunun etkileşimden ya da müzik öğelerinin bilinçli kullanımından çok geniş anlamda dönem üslubundan kaynaklandığını düşünmek sanırım daha doğru olur" (İpşiroğlu, 2006: 36).

Yukarıda bahsedilen iki sanatçıda Romantizm akımı sanatçılarıydı. Şimdi ele alacağımız sanatçılar ise İzlenimcilik akımının etkisi altında kalmıştır. Akımın hem kuramsal hem de uygulama alanlarında nesnellikten daha belirgin bir şekilde yararlanmak istemişler ve anlamlı bir yere varmaya çalışmışlardır. Ayrıca bu sanatçılar ileride Dışavurumculuk akımının öncüleri olacaklardır. Bu sanatçıların başında Edvard Gauguin gelmektedir. 19. Yüzyılın sonlarında kendini modern yaşamdan uzaklaştırmak için yaşadığı yeri terk etmiş, Güney denizi adalarından olan Tahiti'ye yerleşmiştir. Kendi deyimiyle 'medeniyet hastalığından arınmış olarak' yaşamını sürdürmeye çalışmıştır. Gauguin, sanatın klasikçi anlayışına sıkıca bağlıdır, fakat batı sanatını reddetmiştir. İkinci olarak da Van Gogh yer almaktadır. Sanat dünyasında 10 yıl kadar kısa bir süre etkili olan sanatçı, yaşamını erken yaşta sonlandırmıştı. Dışavurumcu resimleri ile izlenimcilerden ayrılan Van Gogh, şiddetli fırça darbeleri ile yaşamın kendinde uyandırdığı yoğun duyguları resmetmiştir (Lynton, 2004: 19).

İzlenimcilik sonrası sanatın bu iki üstadı Gauguin ve Van Gogh, aynı dönemde, fakat farklı çevrelerde yaşamışlardır. Her iki sanatçının da en büyük özellikleri renge karşı olan duyarlılıklarıdır. Rengin kendi başına bir ifade gücünün olduğunu düşünmektedirler. Nasıl ki sesler bir araya geldiklerinde bir tını dili oluşturuyorlarsa, onlara göre de renkler uyum ve karşıtlıkların oluşturduğu bir simge diline dönüşüyordu. Gauguin, Van Gogh'a göre daha ilkel bir sanat peşindeydi, hem konu hem de yaşadığı yer bakımından. Van Gogh'un sanatı da Gauguin'in sanatına göre daha romantikti. Gauguin, ölçülü ve uzak baktığı yaşamdan ve uygarlıktan kaçmıştı ve bu kaçışla kendini daha özgür hissedeceğini düşünüyordu. Fransız ressam karısına yazdığı bir mektubunda şöyle diyor: "Umarım ki pek yakında, gün gelsin ki kendimi bir okyanus adasının ormanlarına gömeyim, haz, huzur ve sanatla yaşayabileyim. Avrupa'daki o para mücadelesinden uzakta, yeni bir ailenin mensubu olarak. Tahiti'nin o güzelim tropik gecelerinde, çevremdeki gizemli varlıkların sevgi dolu uyumuna ritim tutan kalp atışlarımın o tatlı tatlı homurdanan müziğini dinleyebileyim. Para

sorunundan uzakta, sonunda özgürleşmiş olarak sevebilmek, şarkı söyleyebilmek ve ölmek mümkün olacak” (Antmen, 2009: 30).



Resim 2: Paul Gauguin, *Ölülerin Ruhu Bekliyor*, 1892, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72,5x92,5 cm

Gauguin'in dostu olan Daniel de Manfreid şöyle demektedir: “O arkaik adetlerin henüz yaşadığını ümit ettiği ülkelerde, bizim son derece uygarlaşmış ortamımızdan farklı bir çevre ve atmosfer bulunduğu inanıyordu” (Turani, 2004: 544). Manfreid bu söylemi Gauguin'nin modern yaşamdan kaçtığını vurgulamaktaydı. Gauguin gerçeğin peşindeydi, fakat gerçeğe bakışı izlenimcilerden çok farklıydı. Ona göre salt duygusal algılama ile gerçeğe ulaşılabiliyordu. Doğayı anlama, nesnelere yüzeyinde görülen ışık oyunları ile, salt görünenle sınırlı değildi onun için. ‘Ölülerin Ruhu Bekliyor’ adlı eseri için Gauguin şöyle demektedir: “Genel armoni koyu, hüzünlü, ürkütücü, ölüm çanı gibi gözle tınıyor. Mor, koyu mavi, sarı, turuncu ve kahverengi müziksel tınıyı tamamlıyor” (İpşiroğlu, 2006: 37). Bu söylemi ile Gauguin, müziğin etkisini anlatmaya çalışıyor. Gauguin, korku kavramını da çok iyi yansıtmış ve bunu yaparken de renk tınlarını kullanmıştır.

Van Gogh'un ise Delacroix ya da Gauguin gibi müzikle arası pekiyi değildir. Fakat o da sözcüklerin yetmediği yerde tınların konuştuğuna inanmaktadır. Bir resmin içindeki renklerin değil yan yana duran resimlerinde renk etkileşimi olduğunu savunuyordu. O, rengi eserlerinde bir derinlik hissi uyandırır diye değil, çizgi ve ifade ögesi olarak kullanıyordu. Van Gogh'un renge olan inancı, doğada görmüş olduğu renklerden çok kendi paletindeki renklerdeydi.

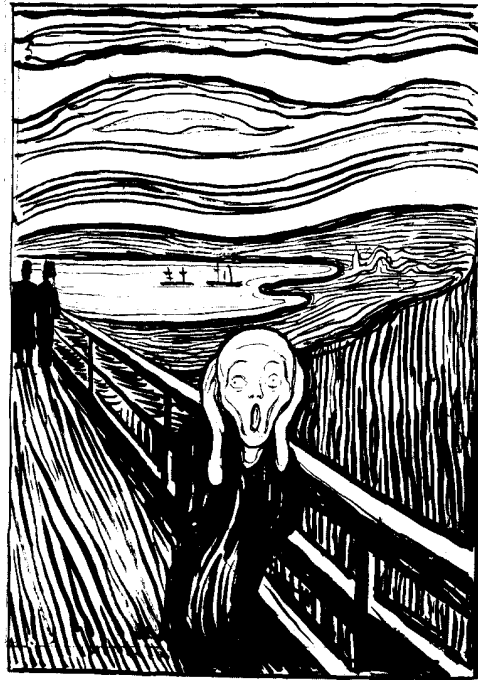


Resim 3: V. Van Gogh, *İki Kesik Ayçiçeği*, 1887, T.Ü. Yağlıboya, 21x 27 cm

Van Gogh kardeşi Theo' ya yazdığı bir mektupta şunları dile getirmiştir: “Ah kardeşim, bazen ne istediğimi ne kadar iyi biliyorum. Hayatımdan ve resmimden tanrı eksik olabilir ama hastalığıma rağmen onsuz olamayacağım, beni ele geçirmiş bir şey var ki o da hayatımın kendisi – yaratma gücü. Ve eğer, fiziksel gücüyle akli karışık bir insan çocuk yerine düşünce üretmeyi seçmişse bu dünyada, o da insanlığın bir parçası sayılır. Resimlerimle teselli edici şeyler ifade etmek istiyorum, resimlerin teselli edici bir müzik gibi olmasını arzuluyorum. Eskiden halelerle simgelenen sonsuzluğu taşıyan erkekler ve kadınlar resmedebilmek ve bunu renklerimizden parlaklığından ve titreşiminden nakletmek istiyorum” (Antmen, 2009: 30). Sanatçı bu yazısında yapacağı resimleri metaforlaştırarak kardeşine anlatmış ve yaşadığı duygu yoğunluğunu paylaşmıştır.

Dışavurumcu resimler yapan Edvard Munch'un (1863–1944) 'Çılgılık' adlı eserinde adının tam tersi bir durum söz konusudur. Bir sanat eseri

aslında çok şey ifade eder ve bağıırır. Munch'un eseri de hem çok sessiz hem de çok gürültülüdür. Munch şöyle der: "İki arkadaşım ile yürüyordum – güneş batıyordu. Gökyüzü kan kırmızısı olmuştu. Birden içime acı çöktü. Ölesiye sessiz, hasta, yorgun duydum kendimi. Karanlık fiyordun ve kentin üstünde gökyüzü kan gibiydi, sanki alevler dolanıyordu. Arkadaşlarım yürüdüler. Ben durdum, korkudan titreyerek... Doğadan sonsuz bir çığlık duydum sanki" (İpşiroğlu, 2006: 40).



Resim 4: Edvard Munch, *Çığlık*, 1895, Taş Baskı, 35.5x25.4 cm

Bu duygu yoğunluğunda içinde resme baktığımızda, ani bir heyecanın izlenimleri görülmektedir. Resimdeki tüm çizgiler çığlık atan başa doğru gitmekte ve tüm atmosferde korku, acı ve heyecan duyguları yansıtılmıştır. Ressam klostrofobi hastalığı ile gençliğinde çok acı çekmiş ve bu acıyı, korkuyu resimlerinin birçoğunda görmek mümkündür. Dışavurumcu sanatçılar, insanların çekmiş olduğu acıyı, sefaleti, tutkuları hissederek yaptıkları eserlerinde, uyum ve güzellik üzerine direktmenin dürüst olmadığını düşünüyorlardı. Ve bu düşüncelerinin en büyük örneği de Munch'un 'Çığlık' tablosudur (Gombrich, 2004: 564). Doğayla gerçekleşen böylesi bir

özdeşleşme, insan-doğa arasındaki ilişkiyi yani taklitçilikten kurtulmuş olmanın resim sanatını müzikselliğe götürmesi doğaldı. O dönemde sanatçıların çoğu müziğe yaklaşmaya başlamıştır ve geleneksel resim yapanlarda bile bu görülmektedir. Örneğin Amerikalı sanatçı James Whistler (1834–1903). 1877 yılında Japon tarzında yaptığı gece görüntülerini ‘Noktürnler²’ adıyla sergilemişti. Bu çalışmaların da tek renk kullanmış ve kullanımını da, müzikte kullanılan belli bir temaya benzetmiştir. Noktürn adını koymasının sebebi yapmış olduğu resimlerin havasına uygun olduğu içindir. Resimlerinin müziğin yarattığı havayı yaratmasını istemiş, bu sebeple de konuya değil, renge ve biçime öncelik vermiştir.



Resim 5: Jamer Whistler, *Mavi ve Güneş Noktürn*, 1872–75, T.Ü. Yağlıboya, 67,9x50,8 cm

Yeni yüzyılın başlangıcında, 1902 yılında Viyana’da yapılan bir sergide ise müziğin ve diğer görsel sanatların bir arada olması amaçlanmıştır. Bu sergide yer alan Viyanalı ressam Gustav Klimt (1862–1918) Beethoven’ın 9. Senfonisinin son bölümünü bir resim dizisiyle görselleştirmiştir. Beethoven’ın tınılarla anlattığını Klimt renklerle anlatmaya çalışmıştır.

² Noktürn, bir müzik terimidir. Ve geceye ait gece müziği olarak bilinmektedir.



Resim 6: Gustav Klimt, *Beethoven Frizi*, 1902, Fresk.

Her dönemde karşımıza çıkan resim ve müzik ilişkisi, farklı sanatçıların farklı teknikleri kullanarak sanatlarında yapmış oldukları eserlere konu olmuştur. Bir sanatçı yaşadığı ruhsal bir olayı müziği metaforlaştırarak tuvaline aktarmış, bir diğeri de dinlediği müziğin resmini renklerle anlatmaya çalışmıştır.

2. 3. 20. YÜZYIL RESİM – MÜZİK SANATI ETKİLEŞİMİ

20. yüzyıl sanatına bakıldığında İzlenimcilik akımının etkisi artık azalmıştır. Sanatçıların doğa konulu resimleri artık yerini daha değişik konulara bırakmıştır. Avrupa’da aynı zamanda ama farklı yerlerde yeni sanat akımları ortaya çıkmaya başlar. Özellikle Dışavurumculuk akımı ile sanatçılar yeni coşkular peşinde yeni yeni konulara yönelmişlerdir. Gerçeğin dile getirilmesindeki yansıtmacılık geleneği artık tamamı ile yıkılmış ve gerçeğin görünen doğa olmadığının bilincine varılmıştır. Dünya hızla değişmekte ve bu değişen dünyada sanatın görevi, Paul Klee’nin söylediği gibi ‘görünmeyeni görünür kılmak’tı. Endüstri çağı henüz belirginleşmemiş, fakat teknik gelişmeler, geleceğin habercisi olmaya başlamıştı.

Tüm bu gelişmeler yaşanırken, Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Gelecekçilik, Gerçeküstücülük ve daha birçok akım 20. yüzyıl sanatının temel taşlarını oluşturmaktadır. Batı sanatında hiçbir dönemde bu kadar kısa zamanda bu kadar çok sanat akımı ortaya çıkmamıştır. Aynı durum müzik sanatı içinde geçerlidir. 20. yüzyıl müzik sanatı için, çoğalma ve yayma araçlarının, iletişim alanlarının gelişmesiyle, müziğin sınırlı çevreler içinde kalmadığı, yeryüzünün dört bir yanına yayılma olanağı bulunduğu bir dönem olmuştur. Müzik sanatı, hiçbir dönemde, 20. yüzyıldaki kadar, yığınlara ulaşabilme olanağına sahip değildi. Anlaşıldığı gibi, hem resim hem de müzik sanatı için 20. Yüzyıl dönemi çok büyük bir önem taşımaktadır.

Yüzyılın başında “...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”(İpşiroğlu, 2006: 47). O dönemde başka bir çalışma için, Rus koreograf Sergei Diaglev (1872–1929), İspanyol ressam Pablo Picasso (1881–1973), Fransız yönetmen Jean Cocteau (1889–1963) ve Fransız besteci Erik Satie (1866–1925) bir araya gelmişler ve bir bale sahnelemek

amacıyla iş birliği yapmışlardı. Balenin konusu Cocteau'nun, resimler ve figürler Picasso'nun, müzik ise Satie'ye aittir. Bu çalışma tam anlamıyla disiplinlerarası bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. O dönemde Apollinaire bu bale gösterimi için yazdığı bir yazıda balenin 'kübist bale' ve Satie'nin müziğine de 'kübist müzik' yorumunu yapmıştır. Satie alaycı, özgür ve rastgele yaşayan bir kişiliğe sahipti. Yapmış olduğu müziğe o dönemde kimse anlam verememişti. Bir parçada aynı melodiyi, kimi zaman yalın, kimi zaman da zengin tınlarla yineleniyordu. Müzik sanatında ifadenin ağır bastığı bir dönem söz konusuydu. Ve Satie de bunu çok iyi bir şekilde bestelerinde gerçekleştiriyordu. Beraber çalışmış olduğu sanatçılar üzerinde ise çok büyük etkisi olmuştu. Yine bu dönem itibariyle, 19. Yüzyılın sonlarına doğru besteci Liszt'in resimden etkilenerek besteler ürettiğini daha önceki konularda bahsetmiştik. Bu etkileşim 20. yüzyıl resim sanatında daha çok artmaya başlamıştır. Örneğin Picasso ve Klee'nin eserleri gibi. Biri bir kemanı parçalayarak resmetmiş, diğeri ise daha karikatürist bir açıdan müziğe yaklaşmıştır. Kısacası resim ve müzik arasındaki bu etkileşim yüzyılın başı itibariyle yoğunlaşmaktadır. Ve artık bu iki sanatın ortak noktaları ve ayrıldıkları durumlar düşünölmeye başlanır. Bu noktalar o dönemde gerçekleşen bazı olayların etkisi altında kalmıştır. Örneğin Kandinsky ve Franz Marc'ın kurmuş olduğu Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) grubu, yine Kandinsky'nin kaleme aldığı 'Sanatta Zihinsellik Üstüne' adlı kitabı, Kübizm akımının doğuşu ve Paris'te gerçekleştirilen ilk soyut resimlerin sergilenmesi ve özellikle müzik biçimlerinden füg³ün kullanıldığı resimlerin sergilenmesi gibi olaylar (İpşiroğlu, 2006: 48–49).

Yüzyılın başlangıcında Paris'te açılan bir sergide Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles'in (1879–1943) bir yakıştırmasıyla 'vahşi yaratıklar' yani Fov'lar adını verdiği 20. Yüzyılın adı konulmuş ilk dışavurumcu akımı olarak tarihe geçer. Henri Matisse'in öncülüğünde toplanan sanatçılar, ölü doğa ve

³ Füg anlam olarak, "bir temanın seste sunulduğu ve sonra öbür seslerin birbiri ardından benzetiş yoluyla temayı izlediği bir müzik yapıtıdır" (<http://www.turkcebilgi.com>, 24 Mart 2011).

manzara gibi alışlagelmiş konuların dışına çok çıkmamışlardır. Akımın getirdiği yenilikler, anlatımda, özellikle rengi kullanışlarında olmuştur. Bu renkler de, çılgın bir içgüdünün ve coşkunun ifadesi olarak yorumlanmıştır. Matisse, bu sanatçı topluluğu arasında müziği sevmenin ötesinde müzikle ciddi bir bağlantısı olan ve müziğin sorunlarına ilgi duyan sanatçılar arasındadır. Sanatçı belli bir süre keman çalmıştır. Söylentilere göre her sabah resim yapmaya başlamadan önce bir süre keman çalmış ve birçok resminde obje olarak da kullanmıştır.



Resim 7: Henri Matisse, *Müzik*, 1939 T. Ü. Yağlıboya, 115x115 cm.

Matisse'in plastik anlamdaki amacı neydi? Yaşam sürekli bir akış halindeydi ve değişkendi. Ona göre sanatçı nesnelerin üzerindeki değişkenliği fark edebilmeli ve gerçeğin kalıcılığını yakalayabilmeliydi. Dış dünyadan algıladıklarını duygularından süzerek tuvale aktarabilmeli ve sezgiye dayanan bir simge dili oluşturabilmeliydi. Matisse tüm bu düşüncelerini eserlerinde renk ve çizgi ile yapıyordu. Konunun bir önemi yoktu. Önemli olan yapıtın iletisi olan renk ve çizginin oluşturduğu bütünlüktü.



Resim 8: Bondone di Giotto, *Toprağa Veriliş*, Arena Kilisesi, Fresk, 1305.

Bu bütünlüğü açıklamak için Giotto'nun Padua'da Arena kilisesindeki fresklerini örnek vermektedir. "Bu resimlere baktığımda [...] resmin, İsa'nın yaşamındaki hangi olayı anlattığını daha anlamadan önce o bende bir ruh hali uyandırır. Bu doğrudan kompozisyonun kendi içinde taşıdığı anlamdan, renk ve çizgilerin örgüsünden kaynaklanır. Resmin adı benim bu duygumu sadece destekler" (İpşiroğlu, 2006: 52) demektedir.

Sanatçının bu söyledikleri müzikle olan derin ilişkisini açıkça anlatmaktadır. Müzik sanatı da seslerin ve tınların örgüsü ile dinleyiciyi ilk anda belli bir ruh haline sokmaktadır. Tabi burada dinleyicinin müziğe duyduğu ilgi söz konusudur.

1911 yılında Kandinsky ve Marc'ın kurduğu Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) grubu ise müzikle bağlantı kuran ve ayrıca sanat dünyasında da kalıcı etkileri olan bir gruptu. Yayınlamış oldukları aynı adlı dergide de bu bağlantıları dile getirmişlerdi. Grubun çıkış noktası bütüncül bir sanat düşüncesi idi. Sadece resim sanatının olanaklarından bahsetmemişlerdi. Müzik sanatındaki yeni gelişmeleri ele alan yazıları da paylaşmışlardır. Bu yazılar arasında, Schönberg'in, müziğin metinle olan ilişkisini anlattığı bir makale de yer almaktadır.



Resim 9: Franz Marc, *Vahşi Afrika Maymunu*, 1913, T. Ü. Yağlıboya, 91x131 cm

Grubun kurucularından olan Franz Marc'ın resimsel anlamdaki problemi, doğanın ardındaki güçlü yasaları gösterebilmektir. Doğa görünümüne bağlı kalmamak ve doğayı yıkmak gerektiğini düşünüyordu. Böylece biçimleri renk titreşimleri ile verebilmek istiyordu. Renk, biçim, içerik bütünlüğü onun için önemliydi. Eserlerinde sürekli hayvan resimleri yapıyor ve yaratılışın en saf halinin, en temiz varlığı hayvanı yaşanan dünyanın bir simgesi olarak görüyordu. Kandinsky, Marc için şunları söylemişti: "Doğa da her şey onu çekiyordu, ama öncelikle hayvanlar. Sanatçıyla modelleri arasında karşılıklı bir iletişim vardı ve bu nedenle Marc, hayvanların yaşamına girme olanağı bulmuştu. Ona esin veren bu yaşamdı [...] Ama hayvan onun için bütünün bir parçasıydı. Onu çeken büyük organik bütündü, yani doğanın tümü" (İpşiroğlu, 2006: 56). Tüm bu anlatılanlar Marc'ın doğayı bir tanrı gibi gördüğünü kanıtlamaktaydı.

Der Blaue Reiter kurucularından olan Rus ressam Kandinsky ise soyut dışavurumculuk akımının öncüsü olarak karşımıza çıkar ve sanatının Fovizm ve halk sanatından türediği söylenmektedir. Akımın anlatmak istediklerini yani yaptıkları eserleri anlayabilmek için özellikle müzik sanatını, hem yaşantı hem de kavram olarak bilmek gerekmektedir. Müzik, sözlerin yardımına gerek duymadan varlığını sürdürmekte, sanatçılar ve

eleştirmenler çoğu zaman saf bir görsel müzik hayali içerisinde yaşamaktaydılar. Örneğin ressam James A. M. Whistler resimlerine özellikle müzikle ilgili adlar vermiştir. Önemli olan resimlere böyle müzikle ilgili adlar vermek değil, tanımlanabilecek hiçbir nesneyi göstermeyen bir eseri gidip sergilemektir. Ve bunu da ilk yapan Kandinsky'dir. Sanatçı dünyanın, saf ruhsallığı temsil eden yeni bir sanat tarafından yenilenmesi taraftarıydı. 1912'de kaleme aldığı 'Sanatta Zihinsellik Üstüne' adlı kitabında, saf renklerin psikolojik etkilerini vurgulamış ve canlı bir kırmızının bir boru sesi gibi insanları nasıl etkilediğinden bahsetmişti. Kandinsky, insanlar arasında ruhsal bir bütünleşme yaratmanın mümkün olduğuna inanmaktadır ve bu inancın verdiği cesaretle, rengin müziği üstündeki ilk denemelerini sergilemiştir. Ve böylelikle soyut dışavurumculuk olarak adlandırılan akımı başlatan kişi olarak karşımıza çıkmaktadır (Gombrich, 2004: 570).

İleriki dönemlerde kendinden çok bahsettirecek olan bu akım, renklerin, tonların, anlatımcı davranış ve dokunun duygusal etkileri üzerine yoğunlaşmıştır. Esere bakan izleyici ve ressam arasındaki iletişimin, yani ressamın vermek istediği iletiyi izleyicinin alması ön plandaydı. Ve bunu engelleyen betimlemeden uzak durmuşlardı.

Kandinsky'nin, renge olan duyarlılığı, onu, rengin sağladığı soyut biçimlendirmeye ulaşmasını sağlamıştı ve konuşuz, yalın renklere yönelmeye başlamıştı. Sanatçı, 1909 yılından sonra yapmış olduğu çalışmalarını üç kategoriye ayırmıştır. Doğaçlamalar, İzlenimler ve Kompozisyonlar. Kandinsky'ye göre, doğa ve biçimler, insan ruhunu tıkamaya çalışan engellerdi. Bu yüzden biçimleri ortadan kaldırmaya başlamıştı. Böylece insan ruhu, hayal gücünü ses ve renklerle beslenen yaşam akışını özgürlüğe ulaştırabilecekti (Rapelli, 2001: 42).



Resim 10: Vasiliy Kandinsky, *İzlenim III*, 1911, T.Ü. Yağlıboya, 77,5x100 cm

Sanatçı müziğin senfonik yapısına örnek olarak adlandırdığı İzlenim serisinin çıkış noktası, dış dünya algıları yani görünen nesnelereydi. Yukarıdaki eseri de Schönberg'i ilk kez dinlediği konserinden bir izlenimdir. Doğaçlamalar adlı serisinde ise tinsel izlenimler mevcuttu. Çünkü dış dünya olgularından bağımsızdır artık. İç dünya olgularına yönelmiştir. Bu eserleri bilinçsiz ve birdenbire oluşan çalışmalarındı.



Resim 11: Vasiliy Kandinsky, *Doğaçlama 19*, 1911, T. Ü. Yağlıboya, 120x141,5 cm

Kompzisyon adını verdiği eserlerinde ise, aynı doğağlamalardaki gibi bir durum söz konusudur. Sanatçının iç dünyasında oluşur, ama oluşum süreci doğağlamalara göre daha ağırdır. Kandinsky şöyle demektedir: “Burada akıl, bilinç, amaç ağırlıktadır. Ancak hesap kitap değil duygudur önde gelen” (İpşiroğlu, 2006, 65).



Resim 12: Vasiliy Kandinsky, *Kompozisyon 7*, 1913, T. Ü. Yağlıboya, 200x300 cm

1911’de Mönih’te verilen bir konserde Arnold Schönberg’in (1874–1951) atonal besteleri, yani ton ve makam temeline bağlı kalmadan yapılan besteleri ilk kez seslendirilmiştir. “20. yüzyılın müzik sanatına getirdiği en önemli dil yeniliği, önce tonal düzenin yıkılması, sonra da yıkılan düzen yerine yeni bir düzenin, 12 nota düzeninin kurulmuş olmasıdır. Tonaliteyi yıkan ilk kişi olmasa da Schönberg dağıtılan düzen yerine yenisini kuran kişidir”(Mimaroğlu, 2009: 152). KONSERE Marc’la beraber giden Kandinsky, dinlediği bu müziğin resimleriyle bir benzerliğinin olduğu dikkatini çeker. Marc da aynı düşünceler içindedir. Ve samimi olduğu arkadaşı August Macke’ye yazdığı bir mektupta şöyle demektedir: “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 ağırlığı olduğu bu müziği dinlerken” (İpşiroğlu, 2006: 61).

Kandinsky'e göre soyut sanat sanatçının iç dünyasını yansıtmaktaydı. Müzik sanatı da yapısı gereği sanatçının iç dünyasını yansıttığı için, soyut sanata bir örnekti Kandinsky için. Bu iki sanatın birlikte aynı amaç için kullanılması, sanatçının kendi olanaklarını özgün bir çerçevede kullanması anlamına geliyordu. 1912 yılında kaleme aldığı 'Sanatta Zihinsellik Üstüne' adlı kitabında tinselliği, maddesel olana karşı içsel, düşünsel, ruhsal anlamında kullanmıştı. O dönemde aralarında Piet Mondrian'ın da bulunduğu birçok sanatçının ilgisini çeken Teozofi akımından da çok etkilenmişti Kandinsky. Yazmış olduğu kitapta bu akımdan da bahsetmişti. Akımın temel düşüncesine göre madde ve tin karşıt değil, aynı ilkenin değişik aşamalarıydı. Tanrı, evrenin tinsel temelidir onlara göre. Tin'in, renk ve tınıda dile geleceğini savunurlar. Tam da Kandinsky'nin yapmak istediği şeydir bu. Tin, Kandinsky'e göre sanatta belirginleşmektedir.

Kandinsky'nin dünyasında görme ve işitme her daim özdeşti. Ve bu durumu bilimsel dilde 'sinestezi' diye adlandırılan bir yeteneği vardı. En yalın anlamıyla sinestezi, herhangi bir duygunun başka bir duyuyu harekete geçirmesidir. Sanatçı renkleri ve sesleri çoğu kez birbirinden ayıramadığını dile getiriyordu (İpşiroğlu, 2009a:50). Örneğin “kahverengi gördüğünde, toprak altında gelen bir su sesini duyar gibi oluyor, turuncu görünce tuba sesi işitiyor, Lohengrin'i dinlerken kafamdaki tüm renkler gözlerimin önünde canlanıyor” (İpşiroğlu, 2009b: 174) demektedir. Sadece renkleri ve sesleri böyle algılamakla kalmayan Kandinsky, çevresindeki insan ifadelerini kısacası her şeyi renkten sayıya kadar bir anlam yüklüyor. Tüm bunların ardından Kandinsky'nin kendi deyimiyle 'ruh titreşimleri' uyandıran biçim ve renk öğelerini sistemleştirip bir resim yazısı yaratmaya çalışıyor.

Kandinsky kitabında, Goethe'nin, 'resmin sürekli bas'ına kavuşması gerektiği' düşüncesini paylaşır ve bu da resimle müzik arasındaki akrabalığın bir göstergesidir. Yazarın bu tabiri resmin bugün içinde

bulunduğu durumun bir önsezisidir aslında. Ve buna bağlı olarak resmin elindeki araçları kullanarak soyut anlamda sanat olma ve salt resimsel besteye ulaşma noktasında yol gösteren bir çizgi konumundadır. Kandinsky'ye göre, resimsel besteye ulaşmak için resmin elindeki araçlar renk ve biçimdir. Biçim, nesnenin canlandırılması olarak bir yüzeyin salt soyut sınırlanışıyla bağımsız bir şekilde var olabilmekteydi. Kandinsky renk için de şöyle demektedir: “Renk sınırsızca yayılıp gidemez. Sınırsız bir kırmızıyı insan ancak düşünebilir ya da zihinsel olarak görebilir. Kırmızı kelimesini duyduğumuzda, bu kırmızının tasarımımızda sınırları yoktur. Sınırlar, gerekiyorsa özel bir çabayla ayrıca düşünülme gerektirir. Maddi olarak görülmeyip soyut olarak tasarlanan kırmızı bir yandan, kesin olan ve olmayan, salt içsel, fiziksel tınısı olan belli bir içsel imge uyandırır” (Kandinsky, 2009: 53). Bu içsel duygunun yansımaları sanatçının eserlerinde görülmektedir.

Kandinsky müzik sanatına zamansal olarak da bir anlam yüklemiştir. Müziğin zamansallığını bir eksiklik olarak değerlendirmektedir. Ve resim sanatının zamana bağlı olmadığı için, yapıtın içeriğini bir anda izleyiciye sunmakla müziğin başaramadığı bir şeyi başarmış olur. Bu da resmin bir bakışta kavranabilirliği ile ilgilidir. Doğada her şey bir akış içinde, insan ve çevresi de bir hareket halindeydi. Şimdiye kadar perspektif kurallarıyla dondurulmuş bir dünya yaratılmıştı ve sanat bu yaratılmış dünya da gerçeğe yaklaşabilmeli, doğadaki eşzamanlı hareketi verebilmeliydi. Paul Klee, bu eşzamanlılık ile ilgili doğadaki eşzamanlılığı müziğin bir noktadan sonra dile getirilemeyeceğinden bahseder ve şöyle demektedir: “Müziğin çok sesli yapıtlarının özelliklerinden bilgi toplamı, bu evrensel alanın derinliklerine dalmalı ve değişmiş bir sanat gözlemcisi olarak resimde bunların peşinden gitmeli” (İpşiroğlu, 2006: 66). Sadece bu dönem için geçerli değildi bu söylemi her sanat akımı ve her sanatçı için geçerliydi. Sonuç olarak Kandinsky, resimdeki çizgi, yüzey, renk, ışık, biçim, mekân vb. gibi kavramların, müzikteki ses, tını, ritim ve armoni vb. gibi kavramlara denk

düştüğünü, her iki sanatında bir bütün olarak düşünülmesi gerektiğini gerek yaptığı eserlerde gerekse yazdığı kitaplarda dile getirmiştir.

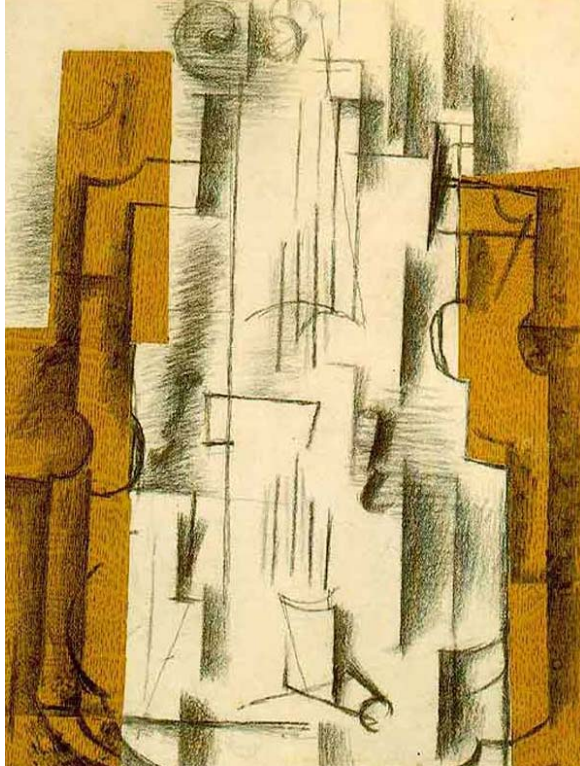
20. yüzyıl sanat akımlarından Kübizm'in doğuşu ile birlikte resimsel anlamda bir yapı arayışı başlamıştır. 18. yüzyıl müzik sanatında etkili bir isim olan Johann Sebastian Bach'ın eserleri güncelliğini her daim korumuştur. Ama 20. yüzyıldaki sanatçıların birçoğu resimdeki bu yapı arayışı, Bach'ın müziğine daha çok yaklaşarak aramaya çalışmışlardır. Özellikle Georges Braque'ın (1882–1963) eserlerinin birçoğu Bach'ın müziğine gönderme yapmaktadır.



Resim 13: Georges Braque, *Gitar ve Akordeon*, 1908, T. Ü. Yağlıboya, 50x60 cm

Örneğin, yukarıda görülen eseri müziği konu edinen ilk cansız resim olarak bilinmektedir. Müziği konu edinen derken, o zamana değin bu kadar net bir şekilde bir çalgı aleti resmin konusu olmamıştı. Yapılan eserler daha çok müziğin etkisi ile olan duyguları yansıtmaktaydı. Ama Braque, sesinden etkilenerek yapılan bir resim değil, çalgı aletinin direk kendisini yapmıştı eserinde (Lynton, 2004: 57). Braque, kübist sanatçılar arasında, müzikle ilgilenen tek sanatçıydı. Sanatçının resim yapma yeteneğinin yanında ayrıca da flüt çalıyor ve özellikle Bach'ın müziğini seviyordu. Yukarıda da

bahsettiğim gibi resimde çalgı motifini kullanan ilk sanatçı olarak karşımıza çıkar ve şöyle demektedir: “Elle tutulabilir mekânı yakalamak üzereydim, müzik aletinin de nesne olarak dokunmayla canlanabilme (tınlama) özelliği vardı” (İpşiroğlu, 2006: 71). Braque’in bu söylemi geleneksel mekân anlayışına tersti. Geleneksel olan bir perspektif anlayışı vardı o döneme kadar. Kübizm bu geleneği yıkmış ve sanatçılarda gerçeğe yaklaşmak için tek bakış noktasını kırmışlardı. Nesnenin parçalanmasıyla elde edilen geometrik biçimler, resim yüzeyine koşut düzlemler halinde üst üste ya da yan yana getirilerek yeni bir dil oluşturmuşlardı. Müzikle olan bağ da tam da bu noktada gerçekleşmektedir. Parçalanıp yeniden oluşturulan biçimler resme zaman boyutu getirmiş, üst üste ya da yan yana getirilen hacimlerde müziğin eşzamanlı ilerleyen seslerin oluşturduğu tınısal mekânı yaratmıştır (İpşiroğlu, 2006: 71).



Resim 14: Georges Braque, *Keman, Natürmort*, 1912, Kâğıt Üzerime Füzen, 62.1x47.8 cm

Braque yazdığı bir makalede şöyle demektedir: “İnsanın kolayca içine düştüğü tekrarlama, bütün gerçek biçimlendirmenin ölümü demektir. Benim

boya resmim için, genellikle bütün resim için bence önemli olan, yeni olanakları verimli yapmaktır. Ne zaman kendimi ihtiraslarıma kaptırırsam, daima en iyi buluşlar aklıma gelir. Ben, bir nesnenin, kendiyile ilgili fonksiyonunu yitirtmeyi denedim. Nesnenin kullanılma sınırı bir son bulup da, artık çöp tenekesine atılmak gerekeceği zaman onu resmime alırım. Ancak o zaman eşya bir sanat ögesi olur ve evrensel bir kaliteye ulaşır. İnsan, biçim ve rengi birbirine karıştırmamalıdır. Bunlar bir arada bulunurlar. Yeni araçlar, yeni biçimler ortaya koyarlar ve içimizde yaratıcılığı uyandırarak yeni bir üslup çıkarırlar. Sanatta ilerleme, bir şeyin sınırını genişletme değildir. Aksine o şeyi daha iyi tanımadır. Ben resmi boyamadan önce kesin olarak tasarlamam. Diğer taraftan resim, kendi ile ilgili fikri tamamen biçimlendirince bittiğine inanırım” (Turani, 2004: 586–587). Kübizm akımı ile sanatçıların yeni yapı arayışı biçimin ve rengin oluşturduğu bir parçalanmayı gerektiriyordu. Konuya hâkim olmak o iş üzerindeki çözümün bir aracıdır. Braque, nesnelere parçalanmasını ve bu parçalanmış biçimleri hâkim olduğu konuya göre yani müzik üzerine yorumlamıştır. Belki de daha değişik anlamlar vermek istemiştir bilemeyiz. Ama bir gitarı alıp bir sanat nesnesi yapacak kadar da o hâkimiyetini bize göstermiştir.

Kübizm akımında değişik niteliklerde eserleri ve geniş eğilimleri olan sanatçılarda vardı. Robert Delaunay (1885–1941) bu sanatçılar arasında yer alır. Şiddetli renklerin anlatımcılığına öncelik tanıyan sanatçı, kübizmin esnek geometrisinden aldığı öğelerle resimlerinde belirli bir güç ve gerilim hâkimdir. Resimlerinde eşzamanlı karşıtlığı arayan Delaunay, müzikteki bir fügü seslendirircesine renklerle oynamaya başladığını dile getirir ve şöyle devam eder: “Renk Kübist dostlarımla resimlerine girmemişti daha. Ben bunun zorunlu olduğunu görüyordum. Devinim kavram olarak kafamdaydı, ama ifade edemiyordum. Rengün kendine özgü yasaları olan dinamik bir öge olduğunu seziyordum; yüksekliği, genişliği, tümleyiciliği, karşıtlığı, çeşitliliği... Daha ifadesini bulamamış olan bir yığın şey [...] Bulduğum yasaların daha büyük bir esnekliği olabileceğini umuyorum. Bunlar müzikteki tonlarla

karşılaştırılabilecek bir renk saydamlığına dayanıyor. Bu koşutluk beni renkteki devinim bulmaya götürdü” (İpşiroğlu, 2006: 73) demektedir.

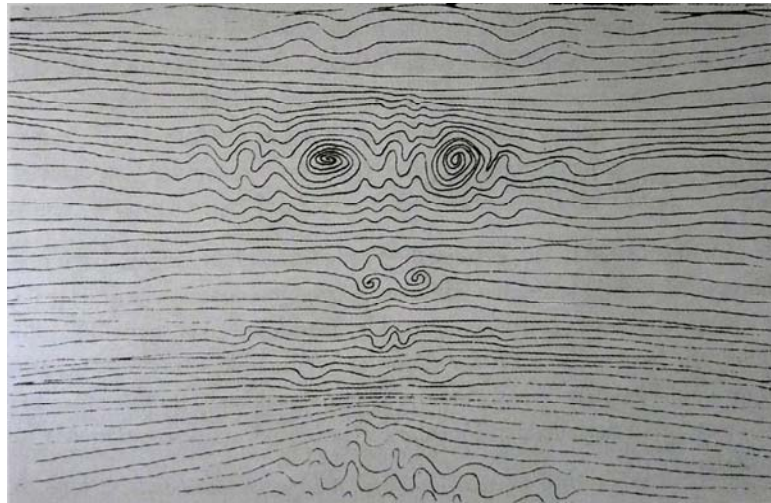


Resim 15: Robert Delaunay, *Kırmızı Kule*, 1911–23, T. Ü. Yağlıboya, 160,7x128,6 cm

Delaunay, sanatında kullandığı renklerle İzlenimcilik akımını anımsatmaktadır. Bu renk lekeleri sanatçının penceresinden gördüklerinin doğalcı bir betimlemesi olarak karşımıza çıkar. Şiirsel anlatımı diğer yapmış olduğu eserlerinde de görülmektedir. Müziksel anlatıma sahip bir sanat yaratmanın peşindedir ve eserlerinin çoğunda ışık, renk ve hareket lirizmine ağırlık vermektedir (Lynton, 2004, 69).

O dönemde Delaunay'nın belirttiği eş zamanlı karşıtlık deyiminden etkilenen bir isim vardı. O da Paul Klee'dir. Sanatçı, “müzikle görsel sanatlar arasında giderek daha çok koşutluk geliyor aklıma, ama daha çözemiyorum. Kuşkusuz her iki sanat türü de zamansal, bunu kanıtlamak kolay” (İpşiroğlu, 2006: 74–75) diyerek eşzamanlılık deyiminin yeterince belirginleşmemiş olduğunu kanıtlamaktadır. Daha ileriki yıllarda Delaunay'ın sanatını inceledikten sonra bu düşüncesi belirginleşmektedir.

Klee tutmuş olduğu günlüklerinden birinde, sanatın bir amaç değil bir süreç olduğundan bahseder. Sanatçının buna ilk enerjiyle, bir tohumla katıldığını ve büyüyen tohumla birlikte olgunluğa gelmesi için onu bakıp büyütmesi gerektiğini önemle belirtmektedir(Lynton, 2004, 220). 20. yüzyılın başlarında sanat eğitimi önceden olduğu gibi yine atölyelere kaymıştı. Genç sanatçılar akademileri terk etmişler, tanınmış sanatçı atölyelerinde çalışmaya başlamışlardır. Bu amaçla, Almanya’da, Walter Gropius (1883–1969) tarafından 1919 yılında Bauhaus Okulu’nu kurmuştur. Bir eğitim kurumu olarak değil, sanatçıların bir üretim yeri ve tartışma alanı olarak bilinmektedir. Bu yüzden o dönemin kurulan diğer okullarından ayrılmaktadır. Sanatta yaratıcılığı okul öğretemezdi. Ama sanatların temelinde yatan işçilik okulda öğretilenirdi. Daha çok öğretmen öğrenci ilişkisinin yanında usta çırak ilişkisi söz konusuydu. Kısacası, endüstri çağı düşüncesinin oluştuğu bir eğitim merkeziydi. Klee’de bu eğitim merkezi kapsamında dersler vermekteydi (İpşiroğlu, 2009a: 79–80). Klee, doğadaki yaratma sürecini titizlikle izler ve öğrencilerine de bunu yapmalarını söylerdi. Çizgilerin, biçim kalıplarının, renklerin, simgelerin, perspektifin vb. öğelerin resimsel işlevleri üzerinde çokça durur ve her zaman bunlarla doğal eylemler arasındaki ilişkinin önemini vurgulamaktaydı. Sadece el becerisi değil, işlek bir zekâya da sahip olmak gerekiyordu Klee’ye göre. Sanatçı betimlemeyi bırakmadan, çizginin olanaklarıyla ruhsal bir durum yaratmanın peşindeydi.



Resim 16: Paul Klee, *Su Oyunu*, 1935

Işık ve gölgeyi de önce çizimde, sonra da boyalı resimde nasıl kullanacağı konusunda incelemelerde bulundu. Bu durum Klee'yi renge daha çok yaklaştırmıştı. Resmin özünün renk olduğunu biliyordu ve araştırmalarını renklerin incelikleri üzerine yönlendirmişti. 1916 yılında A. Macke ile yapmış olduğu Tunus seyahat sonrasında, renk duyarlığını tümüyle özümlediğini hissetmişti Klee. Orada karşılaşmış olduğu durum olağanüstü olan ışıktı. Klee bu ışığa çok yabancıydı. O yüzden ilgisini çekmişti. O döneme kadar ışık koyu-açık karşıtlığı ile veriliyordu. Peki, ton aracılığı olmaksızın sadece renklerle ışık verilemez miydi? Klee, Barok'tan İzlenimciliğe kadar olan süredeki ton ressamlığının anlatım sınırlarını çoktan aşmıştı. Klee yazmış olduğu bir kitabında ışık ve renkle ilgili şunları dile getirmiştir: "Açık-koyu, beyaz ve siyah kutupların çıkış-inişlerin bir devinimi olarak ortaya çıkar. Beyaz temel öge, niteliği gereği ışıktır (aydınlık). Her direnç, şimdilik, durgundur; devinimden yoksun nesnede en küçük canlılık olmaz. Böyle olunca, siyaha çağrıda bulunmak, savaşa itmek; ışığın tüm biçimsiz gücüyle dövüşmek gerekecektir. Biz, ışık (bu, siyah temel ögeden daha güçlü ya da daha zayıf olabiliyor) yollamayan siyah bir yüzeyin biçimsiz güçsüzlüğünden pek çok etkilendik. Bu durumda, biz ışığa (aydınlık) katılır ve beyaz erkten (enerji) yararlarız" (Klee, 2006: 60).

Klee, Der Blaue Reiter grubu üyesi iken Dışavurumcu sanatçılar arasında sayılmaktaydı. Bauhaus döneminde ise Elementarist olarak görülüyordu ve yapıtlarının ilk sergilenişini de Gerçeküstücülerin desteği ile sağlamıştı. Gerçeküstücüler, Klee'nin sanatını, içgüdüsel ve kendiliğinden ortaya çıkan çalışmalarına benzediği için kendi sanat anlayışlarına çok yakın buluyorlardı. Klee ise, eserlerinin soyut olduğunu düşünüyordu. Soyut sözünü doğadan soyutlama anlamında değil, yapıtlarını doğadaki biçimlerden ayırmak için kullanıyordu.

Klee'nin sanatında müzik nasıl bir yerdeydi? Delaunay'ın eşzamanlı karşıtlığı sadece renklerle sınırlıydı. Klee, bu eşzamanlılığa daha geniş bir alandan bakmaya başlamış ve bunu da kendi dünya görüşü doğrultusunda

sanatında uygulamaya geçmişti. Sanatçının müzikle olan ilgisi alışıl gelmiş olan müzik sevgisinin ötesindeydi. Bunun sebebi de babasının müzik eğitimcisi olmasında yatıyordu. Küçük yaşta sağlam bir müzik eğitimi alarak yetişen Klee ayrıca çok iyi keman çalmaktaydı. Öğrencilik yıllarında müzik, şiir ve resim arasında gelgitler yaşıyordu. Sanatçı ressam olmaya karar verdikten sonra müzikten kopmamıştı. Yıllarca orkestrada keman çalmış ve müzik eleştirmenliği yapmıştı. Klee'nin sanatındaki resim ve müzik ilişki, resimlerini sergilediği ilk yıllarda eleştirmenlerin dikkatini çekmişti. Örneğin Avusturyalı yazar ve kuramcı Theodor. Daubler (1876–1943), Klee'nin eserlerindeki renkleri son derece duyarlı bulmakta ve bu renklerin bir müzik dalgası gibi her köşeye yayılmakta olduğunu söylemiştir (İpşiroğlu, 2006: 75). Klee, aşağıda görülen eserini ince bir matematiksel hesaba dayanarak gerçekleştirmiştir. İlk başta gelişi güzel gibi görünen dar, geniş, irili ufaklı yolların kesişmesini, nota değerlerinin bölünmesine benzetmiştir. Bach'ın müziğinde kullandığı fügları anımsatan bu yataylar ve dikeyler, belli bir temanın, yani nota değerlerinin küçülerek ya da büyüyerek yinelenmesi, temanın değişik ses çizgilerinde, değişik değerlerle verildiği gibi görülmektedir.



Resim 17: Paul Klee, *Ana Yol ve Yan Yollar*, 1929, T. Ü. Yağlıboya, 83x67 cm

Başka bir örnek olarak 'Kırmızı Füg' eserini ele alalım. Klee, dört değişik biçimi dört değişik ses olarak yansıtmıştır. Müziğin o görünmeyen frekansını, biçimleri yerlerinden oynatarak vermiştir. O dönemdeki çağdaşları olan Mondrian ve Kazimir Maleviç'in (1879–1935) doğaya bağlı olan dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerektiğini düşünmüşler ve bunu da sanatlarında soyutlama yaparak gerçekleştirmişlerdi. Oysa Klee, diğer sanatçıların nesnel dünyasını yok ederek varmaya çalıştıkları bütünün içinde, kendini doğanın bir parçası olarak görmekteydi (İpşiroğlu, 2009a: 59–60).



Resim 18: Paul Klee, *Kırmızı Füg*, 1921, Kâğıt Üzerine Suluboya, 24,4x31,5 cm

O dönemde yaşayan Alman ressam Lyonel Feininger'de (1871–1956) Klee gibi, yaşamında müzik önemli bir yerdedi. Müzikle olan ilişkisi sadece Bach'dı ve özellikle füglerydi. Kendisinin de besteleri bulunuyordu, ama o yaşamını farklı bir sanat dalıyla sürdürdü. Kübizmin ve Gelecekçilik akımının etkisinde kalmıştı. Sanatçıyı, özellikle ilgilendiren konu tek bakış noktasının kırılması ve resme devingenliğin girmesiydi. Mekâna yaklaşımı kübistlerden farklıydı ve nesnelere parçalamak istemiyordu. Braque, sanatında elle tutulabilir mekânı arıyordu, Feininger ise nesnelere, figürlerin bütünlüğünü bozmak istemiyor, boşlukla biçimlendirilen anıtsallığı bulmak istiyordu.



Resim 19: Lyonel Feininger, *Mavi Koy*, 1944, T. Ü. Yağlıboya, 45,7x86,4 cm

Sanatçı nesnelere parçalamadan, çevresinde dolanarak yani resmin içinde dolaşarak tek bakış noktasını kırmıştı. Resmin bütünlüğünü bozmadan tıpkı seslendirmiş olduğu füglerin içinde dolaştığı gibi resimlerinin içinde geziyordu. Kısacası Feininger, resimlerinde dışarıdan içeriye değil, içerden dışarıya bakmaktaydı (İpşiroğlu, 2006: 85–86).

Yüzyılın ortalarına doğru gelindiğinde İkinci Dünya Savaşı sonrasında soyutlamacı ve dışavurumcu eğilimleri olan Cobra grubu ile karşılaşmaktayız. 1948 yılında Paris'te kurulan grubun üyeleri arasında Hollandalı Karel Appel (1921–2006), Belçikalı Guillaume Corneille (1922-) ve Danimarkalı Asger Jorn (1914–1973) yer almaktadır. Grubun adını sanatçıların ülkelerinin baş harfleri oluşturmaktadır. Grubun başlıca özelliği İskandinav mitolojisine göndermelerde bulunan gerçeküstücü, fantastik bir görsellik arayışıdır. Bu bağlamda Cobra grubunu, Gerçeküstücülük akımının soyut bir kolu olarak düşünülebiliriz. Grubun çalışmalarına bakıldığında ise aklın tüm baskılarından arınmış olduğu, serbest ifadeyi çağrıştıran, sert ve şiddetli dışavurumcu bir tavır görülmektedir (Antmen, 2009: 152). Grubun üyelerinden olan Appel'in çalışmalarında ise kalın boya tabakaları, sert ve kaba fırça darbeleriyle basite indirgenmiş figürler yer almaktadır. Appel ayrıca yaşadığı dönemde Miles Davis (1926–1991) ve Dizzy Gillespie (1917–1993) gibi ünlü caz müziği ustalarının portrelerini yapmıştır.



Resim 20: Karel Appel, *At ve Flüt Çalar*, 1951, 89x116 cm.

Konu itibariyle 20 yüzyıl döneminde müziğin ve resmin bir bütün olarak ele alındığı görülmektedir. Sanatçı inisiyatifine kalmış olan eserlerin de birçoğu sanat tarihinde önemli bir konumdadır.

2. 4. 1960 SONRASINDA MÜZİK VE PLASTİK SANATLARIN YENİ OLANAKLARI

1940'lı ve 1950'li yıllarda sanat ortamında, günlük yaşamın gerçeği ile resim sanatının kendi gerçekliği artık kesin bir çizgiyle ayrılmıştır. Soyut Dışavurumculuğun bireysel dışavurumuna ve öznelci tavrına karşı Minimalizm akımının nesnel sessizliği ortaya çıkmıştır. Akımın temsilcileri arasında Frank Stella (1936-), Dan Flavin (1933–1996), Ad Reinhardt (1913–1967) ve Barnett Newman (1905–1970), Mark Rothko (1903–1970) gibi Amerikalı soyut dışavurumcular yer almaktadır. Bu saydığımız sanatçılar sadece boya resmi yapmamaktadırlar. Değişik malzemeler kullanarak galerilerin havasını değiştirmişler ve biz izler çerçevelerin resme dâhil olabileceği eserler üretmişlerdir. Newman'ı ve eserlerini eğer biraz daha irdelersek galerileri ve izler çerçeveyi nasıl etkilediğini anlamış olacağız.

İngiliz akademisyen Peter de Bolla'nın Newman'ın bir eserini anlattığı kitabında eseri anlatmaya şöyle başlamaktadır: "...bir sanat yapıtı onu yapan sanatçı tarafından bile hemen anlaşılabilir. İlk sorum konuyla ilgili: Kişi kendini sanata nasıl hazırlayabilir, onu kabullenmeye nasıl hazır olabilir? Kendini resmin mevcudiyetine nasıl hazırlar?" (Bolla, 2006: 34) gibi sorular sorarak eseri ve mekânla olan bağını algılamaya ve anlatmaya çalışmaktadır. Eserle karşı karşıya olan izler çerçevenin mevcudiyeti ve resmin kendi mevcudiyeti arasında bir bağ olması gerektiğini düşünmektedir Bolla. Resim için hazırlık demek bu mevcudiyetler arasındaki bağı kabul etmek demektir (Bolla, 2006: 34).



Resim 21: Barnett Newman, *Kahraman Yüce İnsan*, 1950–51, T. Ü. Yağlıboya, 242x514 cm

Bolla'ya göre bu resme verilen en yaygın tepki şaşkınlıktır. Ya da soyut dışavurumcu sanatın ve ya renk alanı resmi diye bilinen sanatla haşır neşir olan izler çerçevenin bu tuvali kendi içine almayan, aşırı soğuk ve düşünsel bir tarafı da vardır. Newman'da boya tek düzedir. Eserinde boya ve destek arasında görünmez bir bileşim vardır ve burada malzeme rengin kendisiymiş izlenimi vermektedir. Amerikalı yazar Harold Rosenberg (1906–1978) 1972 yılında yazdığı bir makalede Newman'la ilgili şunları söylemektedir: “Onun resimlerinden hiçbiri kesin bir şeyi simgelemez: Onlar birer sembol ya da amblem değildir, sadece resimdir” (Bolla, 2006: 40). Bu bağlamda sadece esere olan yoğunlaşma bu düşünceyi desteklemektedir. Eserin en belirgin özellikleri boyutu ve resmin temsil etmeye dayalı olan içeriğinin olmamasıdır. İmge soyut bir şekilde yansıtılmıştır. Daha doğrusu sanatçı renk dışında hiçbir şeyi resmetmemektedir. 1950'de tuvali boyamaya başladığında, böyle bir soyutlama ve figüratiften kaçış yeni bir durum değildi. Sanat tarihinde soyutlamaya doğru yapılan bu yolculuk, minimalizme yönelen öyküsel bir çizgide ilerlemeye başlamıştır. Resimdeki temsilin standart biçimleri çarpıtılmaya başlanmış ve daha sonra da temsili tamamen kaldırmışlardır. Figür, artık tuvalin içinde değil karşısındaki izler çerçeve konumundadır. Figürü bu yerinden etme, yalnızca bu resme ya da soyut dışavurumcu resme özgü değildir, resmin tümüne, kullanım alanlarına göre farklı biçimler olsa da, Batı geleneğindeki bir dizi resimde buna

rastlanmaktadır. Örneğin Diago Velazquez'in (1599–1660) Las Meninas (Nedimeler) eserinde görüldüğü gibi (Bolla, 2006: 47–48).

Newman'ın estetik üzerine olan yorumları da ilgi çekmektedir. Amerikalı sanat eleştirmeni Donald Kuspit 'Sanatın Sonu' adlı kitabında bu konuyla ilgili şunları belirtmektedir: Newman'a göre "estetik edim her zaman toplumsal edimden önce gelmiştir [...] Sanat eserinden önce gelir – sanat eseri olsa olsa bu edimi gösteren bir şey olabilir – Duchamp'ın iddia ettiği gibi, sanat eserinin yaratılmasından sonra ortaya çıkmamıştır. Newman, estetiğin ilk varoluşsal olgu olduğunu, bu nedenle de tarih ve toplum dışı olduğunu düşünür. Sanat eseriye, tersine, hem tarihsel hem toplumsaldır, dolayısıyla ilk olmaktan uzak olduğu gibi varoluş amacının da dışında görünür" (Kuspit, 2006: 41). Kısacası Newman, estetiği romantik bir bakış açısıyla irdelemiştir. Ve eserlerine bu yaklaşımla birlikte ortaya çıkartmaktadır.

Newman'ın 'Kahraman Yüce İnsan' eserinde kırmızının egemenliği görülmektedir. Eserde kırmızı renk alanı içinde noktalar, farklı renkten 'fermuarlar' dediği çizgiler ve şeritler bulunmaktadır. Bu çizgi ve şeritler resme bakan kişide zamanı yerleştirmiş ve görme deneyiminin zamansallaştırmasına yardımcı olmuştur. Bu zamansallaşma bir nevi resim de tıkr tıkr çalışan bir saat gibi görünmektedir (Bolla, 2006: 50).

Kuspit yazmış olduğu kitapta sanat eserinde estetiğin en güzel biçimi olan estetik deneyimden de bahsetmektedir. Kitapta İngiliz yazar Walter Pater bu konuyla ilgili ünlü bir ifadesini paylaşmaktadır: "bu sanatsal ideali, madde ve biçimin böylesine mükemmel özdeşleşmesini tam olarak gerçekleştiren şey müzik sanatıdır. Muhteşem bir ustalığın sergilendiği anlarda amaç araçtan, biçim maddeden, konu ifadeden ayrı değildir; bunların hepsi birbirinin doğal bir parçası olur ve iç içe geçerler; işte bu nedenle tüm sanatların sürekli olarak bu mükemmel anlara yönelerek onları yakalamak istemesi beklenebilir. Öyleyse, şiirde değil, müzikte gerçek

anlamda mükemmelleşmiş sanatın türü ve ölçüsü bulunabilir” (Kuspit, 2006: 46).

Teknolojinin bize sunmuş olduğu olanakların önüne geçilemediği bu yüzyılda müziğin diğer plastik sanatla olan bağı ne şekildedir? Ya da Bolla'nın Newman'ın eserinde tartışmaya açtığı konu gibi 'insan kendini müziğe nasıl hazırlayabilmelidir? Bu soruların cevabı diğer plastik sanatların olanakları ile ortaya çıkmaktadır. İlk bakılması gereken durum, müziğin diğer sanatlarla olan farklarını ortaya çıkarmaktır. Görsel sanatlara yaklaşmak hiç beklemediğimiz bir an da bizi etkileme kapasitesine sahip bir yapıdadır. Oysa müzikte ilk önce müzik olarak sesi duymamız gerekmektedir. Bizi hazırlıksız yakalayan ses, pusuya yatmış gibi görünür. Ama görsel sanat bizi şaşırtma konusunda daha başarılıdır. Bunun nedeni de görsel sanatlardaki zamanlama kiplerinin anlık algılamaya izin vermesinden kaynaklanmaktadır. Müzikteki bu zamanlama kipleri süreç, süreklilik ve ardışıklığa dayanmaktadır. Bu bağlamda şöyle de denilebilir. Müziğin zamansallıkla olan kaçınılmaz ilişkisi karmaşıktır. Bu durumda ise müziğe, görsel sanatlardaki gibi birdenbire yaklaşma olgusundan söz etmeyi bizim için olanaksız hale getirmektedir. Bolla bu konuda üzerinde şöyle devam eder: “Müzik sanatını tanımlamaya çalışırken, müzikle ses ya da gürültüyle düzenli ses arasında var olan oldukça belirgin bir farkla karşılaşırız. Bu durum, müziği böyle farkların çok belirgin olmadığı diğer sanatlardan, örneğin sınırın daha az fark edildiği görsel sanatlardan ayırır gibi görünmektedir. Ancak müzikte, sesin tasarımı bir yapısı yoktur, başka bir deyişle tasarlanmış biçimden yoksun olan ses, müzik olarak duyulamaz” (Bolla, 2006: 65).

1960 sonrası sanat ortamında büyük değişiklikler ortaya çıkmaktadır. Bunların en başında gelen ise sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmış olmasıdır. Sanatta kavramsallığın ve düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde görülmeye başlanmıştır. Sanat eserinin nasıl ve ne şekil yapıldığı önemli değildir. Sanat eserinin arkasındaki düşünce, neye ve kime dayandığı ön plandadır.

İngiltere ve Amerika'da ortaya çıkan Kavramsal Sanat'ın malzemesi, kısaca düşünce, felsefe, bilim, göstergebilim, dil, sözcükler ve belgelemelerden oluşmaktadır. Sanatçılar arasında Amerika'dan Robert Barry (1936-), Mel Bochner (1940-), Lawrence Weiner (1942-), Joseph Kosuth (1945-), İngiltere'den Sanat ve Dil grubu kurucularında Terry Atkinson (1939-), David Bainbridge (1941-) ve daha adını veremediğimiz birçok isim bulunmaktadır. Sanatçıların hedefleri, sanatı nesne ya da mal olarak, eğlence olarak reddetme, sanatın yapısını, sanat bağlamını çözümlene ve dilbilimsel çözüm olarak sanatın varlığını sorgulamaktır (Atakan, 1998: 8–9).

Yine 1960'larda ortaya çıkan Fluxus⁴ grubu, en radikal sanat hareketlerinden biri olarak karşımıza çıkar. George Maciunas'ın (1931–1978) yazdığı bir bildiri de sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak ve ölü sanattan arınmak gerektiğini dile getirmiştir. Fluxus'un amacı da tam bu noktada başlamaktadır. Sanatın ve yaşamın burjuva değerlerini altüst etme ve yeni bir kültür arayışına çıkma gibi hedefleri vardı. Fluxus bir akımdan çok, kültürel bir oluşum olarak görülüyordu. Sanatçıları arasında Amerikalı besteci Cage, Alman sanatçı Joseph Beuys (1921- 1986), Koreli sanatçı Nam June Paik (1932–2006) ve Amerikalı La Monte Young (1935-) gibi isimler yer almaktadır. Cage, grubun bir temsilcisi olmaktan çok bir öncüsü olarak karşımıza çıkar. Cage'in New York 'taki Yeni Sosyal Araştırmalar Okulu'nda verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılan Maciunas şöyle demektedir: "Somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Luigi Russolo'dan (1885–1947) aldık. Hazır-nesne fikrini Marcel Duchamp'dan (1887–1968), kolâj fikrini Dadacılardan. Bunların hepsi, John Cage'le sonuçlandı" (Antmen, 2009: 204). Maciunas, Cage'in, hazır nesne fikrini hazır ses kullanarak genişlettiğini, Fluxus sanatçılarınsa hazır-nesneyi hazır-eyleme dönüştürdüğünü vurgulamıştır. Grubun amaçları arasında insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine dur demek arzusuyla

⁴ Fluxus, akış, arınma, hareket, kabarma, bolluk, çokluk, yükseliş ve çıkış gibi anlamlara gelmektedir (Yılmaz, 2006:262).

şekillenmekte, sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdırlar. Bu düşünceler doğrultusu ile birlikte sanat fikrini tümünden yıkmayı başaramamışlardır, ama sanat bağlamı içinde ele alınabilecek malzemeleri ve yöntemlerin sınırlarını genişletmişlerdir. Sanat ve hayat arasındaki sınırları eritmek için sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses yerleştirmeleri ve performansları ile sanat dünyasında deneysel çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2009: 204–205).

Cage, Batı dışı düşünce sistemlerini inceleyen ve 1940'ların sonunda Duchamp'la tanışmış, düşüncelerinin aynı şekilde olduğunu fark etmiştir. Fransız sanatçı Ben Vautier (1935-), Cage ile olan düşüncelerini iki boyutta düşünüyordu ve şöyle dile getiriyordu: “Birincisi belirsizlik kavrayışı olarak çağdaş müzik uygulamaları, diğeri Zen ruhunu öğrenmesiyle kişisellikten arınma çabaları” (Yılmaz, 2006: 262). Cage'in Zen konusundaki araştırmaları sanat hakkındaki düşüncelerini değiştirmiş ve Zen metafiziğinin sanatçının bir deha olarak görülmesini eleştirme konusunda yeni bir tartışma alanı açmıştır. “Zen boşalıp geri dolmaktır. Sonuna kadar gidip geri gelmektir, sanki yer değiştirme sıfırmış gibi. Ama artık siz o eski siz değilsinizdir. Yeni, taptaze, bambaşka bir güzellik edinmişsinizdir. Düşünsel bir seyahatin yapıp-ettiklerinize birebir aksidir. Yoksa Cage'in de dediği gibi, zen hiçbir zaman ‘...bağdaş kurup oturmak ya da meditasyon yapmak değildir. Zen'i benim için çekici kılan mizah, uyumsuzluk ve tarafsızlığın mükemmel uyumudur.’ Aslolan kendiliğindenlik, gözü peklik ve aydınlanmadır. Rinzai tarikatının şok etkisi uyandırma amaçlı düzenbaz, oyuncu, ihtilafçı metinleri erken yaşanmış (12. yüzyıl) bir Dada'dır sanki” (Doğrul, 1999: 13). Tüm bu söylemlerin ardından Zen kısacası, varlıktan yalıtılmayan bir bireyselliğe dikkat çekmekteydi ve rastlantı, değişim sanatsal bir yöntem olabilirdi. Bu konuda Cage kişisel beğenilerin arka plana itilmesi ve rastlantıyı sanatçıların değerlendirmeleri gerektiği konusunda düşünüyordu.



Resim 22: John Cage, *Mozart Karışımı*, 1991, 5 Kasetçalar, 25 Bitmeyen band ve 1 Çanta

Cage hem müzik sanatı için hem de sanatta oluşan yeni olanakların önünü açtığı için çok önemli bir yere sahipti. Cage bestelerinde ve konserlerinde değişik bir piyano sesini kullanmaktaydı. Bu ilginç piyanonun tellerini birbirine bağlayıp, aralarına; lastik, tokmak, tahta gibi değişik cisimler yerleştirerek, geleneksel tınısından farklı sesler yakalayarak fluxus hareketinde ayrı bir yerdedi. Değişik nesnelere çıkan sesleri de kullanmış ve bu çalışmalarını da video'ya çekerek hem bir belge hem de bir eser olarak paylaşmıştır. Bu noktada sanatın yeni olanaklarından yararlanma söz konusudur. Ve bizleri, sanatçının video kayıtları ya da gürültüden oluşan bazı müzik eserlerinde sanatın ne'liği konusunda tartışmaya itmiştir. Bu tartışma Paik ve Young'un ortak bir çalışmasında bizi daha çok sorgulamaya itmektedir.

Fluxus hareketinin bir başka temsilcilerinden olan Paik ve Young'un, ilk fluxus şenliklerin de gerçekleştirdikleri ortak performansları da bize müziğin, performansın ve sanatın yeni bir olanağını göstermektedir. Müziklerini Young'un hazırladığı, performansı Paik'in gerçekleştirdiği

çalışmanın adı 'Baş İçin Zen'dir. Young müziğine eşlik eden 'düz bir çizgi çiz ve onu izle' sözleriyle Paik'i yönlendirmekte, Paik ise başını bir kaptaki domates suyu ve mürekkepten oluşan karışıma daldırarak, yerde bulunan bir kâğıdı başı ile boyamaya çalışmaktadır. Young'un daha önce bestelemiş olduğu bu müzik, bu performansla birlikte bir müzik parçasından çıkmış bir gösteri parçası haline dönüşmüştür. Yani birbirlerinin biçim dilini eritmişler ve bir bütün olmuşlardır. Peki, bu çalışma bir müzik parçası mı, bir gösteri mi ya da bir resim midir? Daha ayrıntılı düşünecek olursak aşağıda görülen fotoğraf bir belge niteliği mi taşımaktadır, yoksa sadece bir fotoğraf mıdır? Tüm bu sorular bizleri biraz düşündürse de daha sonra açıklığa kavuşmaktadır. 1962'de gerçekleştirilen bu performans o an da orda olan insanlara gösterilen bir performanstır. Geriye sadece Paik'in başıyla boyadığı kâğıt kalmıştır. O kâğıtta şuan bir müzede sergilenmektedir. Kısacası bu soruların yanıtı izler çerçeveye yani bizlere kalmaktadır (Yılmaz, 2006: 263–64).



Resim 23: La Monte Young'un Müziği Eşliğinde Nam June Paik, 1962.

Fluxus sanatçılarında olan Beuys ise trajik hayatı, yaptığı ilginç performanslar ve videolarla döneme damgasını vuran isimler arasında yer almaktadır. Beuys'a göre sanat, insan düşüncesi ve eylemidir. Beuys, kullanılmayan yaratıcılığın saldırganlığa dönüşmekte olduğunu düşünmekte ve çevresinde yaratıcılığın sürekli olarak yadsındığını görmektedir. Sanatçının aşağıda görülen çalışmasında, bir galerideki iki ayrı mekânı külrenge keçe tomarlarıyla kaplamış ve üzerinde bir karatahta ve termometrenin bulunduğu bir piyanodan oluşturulan yerleştirmesi görülmektedir. Keçe kaplı duvar mekâna ağırlık katmış ve dışarının gürültüsüne karşı bir yalıtım hissi kazandırmıştır. Kapalı piyano, boş duran karatahta ve ne ölçtüğü belli olmayan termometre ise insanların özlemleri ve yeteneklerini ve ayrıca baskı altına alınmışlıklarını dile getirmektedir. Sanatçının 'Kötü Durum' adını verdiği çalışmasında sanatın, insan hayatındaki yerini ve ciddiyetini vurgulamak istemiştir (Lynton, 2004: 343–44).



Resim 24: Joseph Beuys, *Kötü Durum*, 1958–85, Keçe, Piyano, Karatahta ve Termometreli Heykel ve Çevre Düzenlemesi.

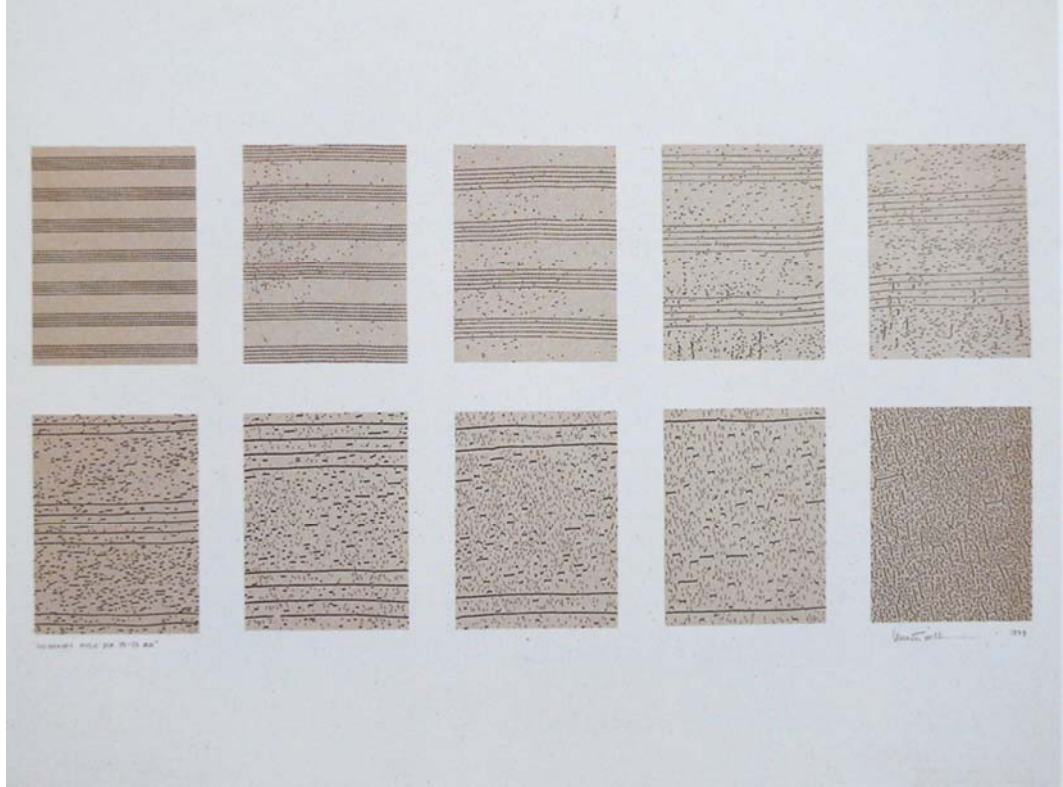
Beuys'un, Fluxus grubunun disiplinlerarası bir yapıda olması ilgisini çekmişti. Fluxus'un olduğu dönem resim, heykel ve müzik gibi türlerin bir

arada olduğu ve bir yandan ulusal ve coğrafik hudutların dışına çıkma gayretinin amaçlandığı bir ortamdır. Sanatçı, diğer sanatçıların benimsedikleri her türlü araç ve yöntemin devingenliğine önem vermektedir. Sanatın açıklayıcı değil, biçim verici değiştirici bir gücünün olduğunu düşünmektedir ve şöyle devam eder: “Sanatın bugün tek evrimci-devrimci güç olduğunu kanıtlayabilmek, sanatla ilgili tüm etkinliklerin göz önünde bulundurulması ve sanat tanımında radikal bir değişikliğe gidilmesiyle mümkün olacaktır. Bir ayağı çukurda bunak bir sosyal sistemin baskılayıcı unsurlarını çözmek, bugün yalnızca sanatla mümkündür. Sanat, sanat yapıtı olarak sosyal organizma inşa edebilmek için önce yıkmak durumundadır” (Antmen, 2009: 211).

Sanatçının eserlerinde kullandığı malzemelerin birçoğu hep aynıdır. Keçe, yağ ve bakır. Keçe onun için bir yalıtım maddesidir. Keçeyi kullanmasının en büyük nedeni, İkinci Dünya Savaşı sırasında, kullandığı helikopterin Kırım dolaylarında düşmüş olması ve orada yaşayan Tatarların keçe ve yağı tedavilerinde kullanarak sanatçının hayatta kalmasını sağlaması olmuştur. Bu yüzden keçenin ve yağın onda ayrı bir önemi söz konusudur. Keçe, vücut ısısını korumakta ve sıcak-soğuk dengesini sağlamaktadır. Bakır iletken bir yapıya sahiptir. Yağ ise, depolanmış enerji ve irade anlamına gelmektedir Beuys için. Kullandığı diğer malzemelerde arasında ise kemik, bitki artıkları, ölü tavşan, at, kurt gibi organik maddeler; kablo, televizyon, akü, piyano, radyo gibi teknolojik ürünler ve daha sayamadığımız bir sürü malzeme ile eserlerini gerçekleştirmiştir (Yılmaz, 2006: 276).

Beuys’un bir de görünmeyen malzemeleri vardı. Bunlar ise ses, düşünce ve kavramdı. Sanatçı her insanın bir sanatçı olabileceğini düşünüyor ve şöyle devam ediyordu: “...toplumsal sanat olarak nitelendirilen ve sanatın yeni bir disiplini olan sanata göndermede bulunuyorum. Fakat bu sanat, yeni bir disiplin olarak aşağı yukarı ‘modern sanat’ diyebileceğimiz, ya da geçmişte herhangi bir sanat akımı şeklinde rastladığımız, geçmişte

varolan her gelişim çizgisini içerecek kadar büyüktür. Bu toplumsal sanat, o halde, geçmişten gelen ve sanatın bu değişik gelişimi içinde 'modern sanat'ın içine katılan hiçbir şeyi dışlamaz" (Yılmaz, 2009: 168). Bu söylemi bize yaptığı eserlerin gerek düşünce gerekse malzeme konusunda bir sıkıntısı olmadığı sadece sanatı ve hayatı diğer insanlara göre içselleştirdiğini göstermektedir. Tüm bu yaşanan gelişmeler o döneme ait sosyal ve ekonomik gelişmelerle birdi ve sanatçılar için artık sosyal olayların içinde hayatın her anına daha esnek bakmaları önemliydi.



Resim 25: Emmett Williams, *Rastlantısal Müzik*, 1975. 10 Karton, 80x59,2 cm

Sanatçılar, sanatın ne'liği konusunda tartışmalarda bulunurken diğer bir yandan da galeri mekânlarında oluşturmuş bazı düzeneklerin sesin bir yerleştirme olup olmayacağı sorununu gündeme getirmişlerdir. Ses bir yerleştirme olabilir miydi? Bir konser salonunda dinlediğimiz herhangi bir bestenin bir galeri ortamında olması sadece bulunduğu alanı değiştirmek anlamına geliyordu belki. Ama daha düşünsel bakıldığında böyle olmadığı anlaşılmaktadır. Galeriler sanatın halkla buluştuğu ücra bir mekândır.

Sanatçının konuşmasını sağlar. Ama sesin görülmeyen frekansı bir galeride nasıl sergilenecektir? Yukarıda paylaşılmış olan eser Fluxus sanatçılarından Emmett Williams'a (1925–2007) aittir. Eserde müziğin göstergesi olan portenin giderek yok olması gösterilmektedir. Ne bir tuvalde ne bir performans da ne de herhangi bir disiplin kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Normal bir A 4 kâğıdı üzerine sert bir maddenin yardımıyla delikler açılmıştır. Bu delikler notayı temsil ediyor olabilir. Sanatçı porteleri azalttıkça delikleri çoğaltmıştır. Daha farklı malzemelerden yararlanılarak yapılmış bunun gibi birçok eser müziğin ve diğer plastik sanatların biçim dilini eritmiş ve bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dünyada tüm bu gelişmeler yaşanırken, Türkiye'de de resim ve müzik üzerine çalışan sanatçılar bulunmaktadır. Örneğin boya resminde Bilge Alkor (1936-), Canan Tolon (1955-) ve Hülya Düzenli (1957-), video sanatında Nevin Aladağ (1972-) ve heykel alanında Bayram Candan (1964-) gibi isimler bulunmaktadır.

Bilge Alkor ilk dönem çalışmalarında soyut eserler vermiş, daha sonra bu soyut eserlerine yazı dilini eklemiştir. Özellikle İngiliz yazar Thomas Eliot (1888–1965), Fransız şair Stéphane Mallarmé (1842–1898) ve İngiliz şair William Shakespeare (1564–1616) gibi isimlerin dizelerinden çok etkilenmişti. Madde ile boşluk arasında ilişkiyi yazın ile birleştirmiş ve eserlerinde bu dili kullanmaya başlamıştır. Alkor'un resim ve müzik arasındaki ilişkisi Schubert'in Kış Yolculuğu adlı lied⁵ dizisinden esinlenerek yapmış olduğu bir dizi eserle başlamıştır. Eserlerinde tonalite, tını renkleri, gürlük, ses yüksekliği vb. gibi müziğin yapı taşlarına rastlanmaz. Sanatçıyı daha çok etkileyen şiirler ve bunların müzikte olan ifadelerini bulması olmuştur.

⁵ Lied, Almanca şarkı anlamına gelen ve insan sesi için bestelenmiş bir şarkı türüdür (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Lied>) 06. 04. 2011



Resim 26: Bilge Alkor, *İyi Geceler*, 2000–05, T. Ü. Akrilik ve Yağlıboya, 180x100cm

Lied'lerin sözleri Alman şair Wilhelm Müller'e (1794–1827) aittir. Konusunu yalnızlık, iletişimsizlik, umutsuz aşk, hastalık, varoluşun anlamsızlığı ve ölüm özleminin oluşturduğu eser dizisi 24 şiirden oluşmaktadır. Alkor liedlerin hepsini resmetmemiş, kendi alımlaması doğrultusunda bir sekçi yapmıştır. Yukarıda görülen eseri ilk lied'e aittir. Ve görülen eserdeki gibi yazın dili diğer çalışmalarında da mevcuttur. Ama bu yazın dili dinlediği eserdeki şiirlere aittir (İpşiroğlu, 2006: 95–96).

Bir diğer sanatçı Canan Tolon'dur. Sanatçının sanat dünyasında pek alışılmamış bir duruşu vardır. Kültürel kimliğe karşı çıkmaktadır. Yaşamını değişik ülkelerde geçiren sanatçı, kökenine, geleneklerine ve belli bir kültüre bağlılığı özgürlüğün kısıtlanması olarak görülmektedir. Sanatçının seçmiş olduğu özgürlük yolu, ona dünyaya çok yanlı bakabilme olanağını vermiştir. Hiçbir eserinde kendi kültürüne ait bir simge görülmemektedir. Ele almış olduğu konular çok yanlı olduğu için eserleri katmanlı ve seslidir. Birçok

konuyla ilgili eserler vermekte olan sanatçının temel düşünce noktası, doğada bulunan her şeyin yavaş ya da hızlı bir değişim içinde olduğunu bilmesidir.



Resim 27: Canan Tolon, *Kusur 12*, 2008, T. Ü. Yağlıboya, 76 x 63 cm

Tolon'un dünya görüşü Klee ve Joan Miro'ya (1893–1983) yaklaşmaktadır. Sanatçının yaklaşımı mistik bir yaklaşımdan çok, bu dünya gerçeğine yöneliktir. Tolon'un sanatında ritim çok önemli bir yer tutmaktadır. İpşiroğlu'na göre Tolon'un eserlerinde: "Ritim iki boyutlu resim yüzeyinde mekân yaratıyor; zamansallığı vurguluyor; kompozisyonun yapısını oluşturuyor" (İpşiroğlu, 2006: 117). Biçimlerin karşıt yönlere gitmesi ve değişik mekânlar yaratmakta ve bu mekânlarda resme bir zamansallık duygusu katmaktadır. Müzik nasıl ki zaman içinde var olabiliyor, zaman içinde akıp gidiyorsa Tolon'un eserleri de öyle akıp gitmektedir.

1990'larda Türkiye sanat ortamında adından söz ettiren sanatçılar içinde Hülya Düzenli'de bulunmaktadır. Resimleri soyuttur. 19. yüzyıl Rus

bestecilerinden olan Mussorsky'nin, Maurice Ravel (1875–1937) yorumunu dinleyen Düzenli'nin esin kaynağı olmuştur. Sanatçı müziğin aslını bir tarafa bırakmış orkestrasyonunu ve özellikle Ravel'inkini seçmesi, sanatçının renk duyarlılığına bir işarettir. Çünkü Ravel orkestrasyonunda tını renklerini ön planda tutmaktaydı. Düzenli müziğe zaman açısından yaklaşmaktaydı. Bir parçanın süre uzunluğunda olan tuvaler kullanmıştı (İpşiroğlu, 2010: 94). Kısacası Mussorsky'nin resimden yola çıkarak yapmış oldu besteyi Düzenli eserlerinde zaman ve renk açısından yeniden yorumlamıştı.



Resim 28: Hülya Düzenli, *Bir Sergiden Tablolar/ Eski Şato*, 1992

Farklı bir disiplinden yararlanarak yaptığı çalışmalarla hem güncel sanatı hem de video sanatı ile ilgili deneyimlerini bizlerle paylaşan genç sanatçı Nevin Aladağ karşımıza çıkmaktadır. Müziğin ve sesin görüntüsünü yakalamaya çalıştığı bir video yapmıştır. 11. Uluslar arası İstanbul Bianeli'nde gösterilen video, konusu ve kullandığı yöntem bakımından önemli bir çalışmadır.



Resim 29: Nevin Aladağ, *Şehir Sesi I-II-III*, 2009, Video

“Şehir Sesi I, II, III, kolaj benzeri bir yapı içinde farklı ses ve görüntü fragmanlarını bir araya getiriyor ve uçucu kentsel gerçekliğin izlenmesinde şiirsel bir yol tutturuyor. Şehir Sesi I, İstanbul'u müzik aletlerinin rüzgâr, su, mimari ve güvercinlerle girdiği etkileşim aracılığıyla yakalayan, böylece deneysel ses uzamları yaratan bir görsel-işitsel kartpostal. Şehir Sesi II, kentin değişik yerlerinden sahnelerin, üstünde popüler şarkı sözleri bulunan dikiz aynalarından yansıdığı bir meditatif uzam enstalasyonu; Şehir Sesi III ise değişik yaşlardan insanların el çırpma sesini tek motif olarak kullanıyor. Kent uzamı içine yazılmış anıların ve yakalaması zor anların fragmanlarını ele alan Şehir Sesi, aynı zamanda geçmişle bugünün karışımına ve kentsel gerçekliği oluşturan görünmez dillere gönderme yapıyor” (<http://www.iksv.org/bienal11/sanatcilar/07.04.2011>).

İlginç müzik türüyle dikkat çeken Replikas grubunun 'Zerre' adlı albümündeki 12 parçayı heykeltıraş Bayram Candan 12 tane heykel ile yorumlamıştır. Bir sergiyle de bu yorumlarını paylaşmıştır.



Resim 30: Bayram Candan, *Vakt-i Kerahat*, 2009, Bronz

Candan: “Replikas’ın ‘Zerre’ adlı albümünü dinlerken müzikte hissettiğim hacim duygusuyla gelen anlık bir karardan doğdu. Kulaklarımla gördüklerimi yansıtan işler albümde yer alan 12 şarkıya karşılık 12 mırıldayan, şımaran, yuvarlanan, düşen, dans eden, izleyicisini oyuna davet eden heykellerden oluşuyor. Kullandığım malzemeler sanki müziği dinlerken kendi kendilerine kıvrılıp biçimleniverdi. Müziğin verdiği zaman, mekân, ses ve hareket duygusu gözle görülür, elle dokunulur heykellere dönüştü” (<http://www.galleryapel.com/go.php?page=sergi&sergiid=125/07.04.2011>) diyerek farklı bir disiplin olan heykeli müzik sanatıyla bütünleştirmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMALAR

3. 1. BİR DÜŞÜNCE OLARAK MÜZİK ve RESİM

Müziğin soyut ve maddeden arınmış hali kavramsallığının başladığı noktadır. Kavramsallık bizim düşünme yetimizi zorlamamızı sağlar. Herhangi bir durumda resim sanatının ya da müzik sanatının, hangi problem üzerinden gittiğini ve bu bağlamda neye ve kime dayandığını kavramsallık üzerinden çözmeye çaba gösterilmektedir. Ulaşılan sonuç ne olursa olsun bu yöntemi kullanmak ya da sorgulamak çağımızın sorunları arasındadır. Peki, müziğe ne açıdan ya da ne taraftan bakmak gerekiyor. Bolla'nın da söylediği gibi müziğe kendimizi nasıl hazırlarız? Bir duygu yoğunluğunda mı, yoksa bir mutluluğu ya da bir acıyı paylaşmak için mi? İnsan kendisi ile karşı karşıya kaldığında çelişkili düşüncelerini, olduğu ortamdaki atmosferi –kendi kişisel özelliklerine bağlı olarak- bir müzik parçası ya da ilgilendiği herhangi bir yeteneği ile bağdaştırmak ister. Ritim onu bu konuda dinginleştirmektedir. Duymuş olduğu sesin ona verdiği hazdan çok, onun nasıl bir kavrama dayalı olarak çıktığını ve onu ne şekilde etkilediği düşünülmektedir. Ses görülmeyen ama duyulan bir kavramdır ve hareketle gerçekleşir. Ritimle olan ilişkisi ise tekrarlardan ibarettir.

Gözle görülmez, elle tutulmaz, ama bir imge yükleyerek onu görebilir ve elle tutabilir bir hale getirmek mümkündür. Sorgulamalara bu bağlam üzerinden gidilmiştir. İki boyutlu bir yüzey üzerinde sesin soyut bir şekilde değil de, somut bir şekilde görüldüğü, bir aracı olarak dudak fotoğraflarının kullanıldığı bir çalışma ile karşı karşıyasınız. Yapılan bu çalışmada sınırlar biraz zorlanmıştır. Gözle tamamlanmaya çalışılan bir porte ve algılanması güç dudak fotoğrafları ile gerçekleştirilmiştir. Bu dudak fotoğrafları 7 notanın okuyuşuna göre şekillenen biçimlerin bir temsilidir ve her bir nota teknik anlamda kendi yerlerine yerleştirilmiştir.



Resim 31: D. Meltem Durna, *İsimsiz*, 2011, 60x420 cm

Çalışma kendi içinde de her bir notaya ait 7 tuvalden oluşmakta ve müziğin resimdeki kavramsallığı üzerine gidilmektedir. Daha çok algıda seçiciliğin tartışılmaya açıldığı bir çalışma olarak da bakılabilir. Ne anlatılmak istendiği ilk başta kavranamayabilir. Ama düşünsel bir alt yapı incelemesinden sonra açıklığa kavuşacaktır. Hep dile getirilen 'sesin resmi' konusu bize yardımcı olacaktır.

Ünlü Alman filozof Martin Heidegger (1889–1976) şöyle demektedir: “Bir yapıt olmak, bir dünya kurmaktır”(Yılmaz, 2004: 142). Görünmeyen frekansı görmek ve resmetmek. O frekans ve biçimler ile ilgili bir dünya kurmak. Bu düşünsel dünya çerçevesinden hayata bakılmaktadır. Algı kapıları aralanmıştır. Bu algıdan kaynaklı olarak uzaktan gelen bir darbuka sesini ya da herhangi bir nesnenin her hangi bir sesi kulağa tanıdık gelir. Bu kişinin hayat deneyimi ile ilgilidir. Sesi duyduğu an nasıl bir darbuka olduğunu ya da nasıl bir nesne olduğunu zihninde canlandırır. Bu nesnelerin illa ki görülmesi gerekmemektedir. Duyma eylemi görmeden önce gelir. Ve bahsedildiği üzere bir nesneyi ya da her hangi bir şekilde temasla ses veren bir şeyi görmeden nasıl ve ne şekil bir nesne olduğu algılanmaktadır. Zihinde canlandırılan görme, kavramsallığa doğru gitmektedir. Anlık eylemler bizi her an şaşırtması kaçınılmaz bir durumdur. Karşılaşılan durum izler çerçevesinin ve dinleyicinin algılama kapasitesine bağlıdır. Heyecanlandırır, hüzünlendirir ya da umutlandırır. Duyulan bir ritme heyecanla kulak verildiği gibi. O an içerisinde aklımdan geçen her şey o ritme göre şekillenmektedir. Birbirini tekrar eden nesnelere, doğanın olağanüstü sessizliği ve sayamadığı birçok şey. Tüm bu düşünceler içerisinde çalışmalara farklı bir açıdan yaklaşılmıştır. Hem kavramsallık hem de somut şeyler üzerinden gidilen

Çalışmalarda her türlü algının açığa vurulduğu görülmektedir. Kısacası boya, video, fotoğraf ve yerleştirme gibi disiplinlerden yararlanılmıştır.

3. 2. İMGE OLARAK NOTA ve PORTE

Konuya ilişkin porte ve nota terimleri ile ilgili kısa bir bilgi verilmek istendiğinde şunlar karşımıza çıkar.

Müzik aynı yazı dili gibi bazı sistematik özelliklere dayanmaktadır. Bu sistematik özellikler bulunmadan önce kuşaklar arasında kulaktan kulağa aktarılan bir gelişim söz konusudur. Daha sonra ileri uygarlıkların bilimsel ya da bilim-dışı yasaları, şiiri, öteki kalıcı sözleri kaydetme eğilimi kaçınılmaz olarak, müziğin yazıya nasıl aktarılacağı sorununu gündeme getirmiştir. Bu bağlamda, bir ezgiyi oluşturan seslerin hem yüksekliğini hem de süresini gösterebilecek simgesel bir sistem bulmak gerekiyordu. Avrupa kaynaklı müzik yazısının kökleri ekfonetik (ses bilgisi) yazı diye adlandırılan, Eski Yunan'a ve Doğu'ya özgü ezberden yapılan konuşmanın yazılmasında kullanılan stenografik yani yazılacak kelimeleri sembollerden ve kısaltmalardan oluşan çabuk yazma sistemi ile simgelere kadar uzanmaktadır. Milattan sonra 5. ve 7. yüzyıllar boyunca, ezgisel hareketi belli belirsiz bir taslak olarak gösteren bu sistem, işaretlerin geliştirilmesiyle elde edilmiştir. Kısacası o dönemde müzik yazısı sanatçıya anımsatıcı ve ipuçları verebileceği bir gösterge gibi kullanılmaktaydı. Yaklaşık 9. yüzyılda ilk porte ortaya çıktı ve renkli yatay bir çizgiden başka bir şey değildi. Daha sonra porteye bir tane daha renkli çizgi eklendi ve müzik kuramcısı Guido d'Arezzo (995–1050) 2 tane daha çizgi eklemeyi önermişti. 4 çizgili porte öylece kabul edilmiş ve korunmuştu. 13. yüzyıla gelindiğinde ezgi, armoni ve ritimde, usta müzisyen ve kuramcıları ve özellikle müzik yazısının babaları arasında bulunan Philippe de Vitry (1290–1361) müzik kuramını genişletmeye yönelik yenilikler yapmıştır. Vitry'nin geliştirdiği yeni yazı yöntemi bazı bakımlardan bugün kullanılan yönteme benzemektedir. Bugünkü 5 çizgili portenin kullanımı ilk ortaya çıkışı 11. yüzyıla denk gelir (Karolyi, 2007: 14–15). Portenin bu kısa tarihine baktıktan sonra nota konusuna da kısa bir bilgi vermek gerekirse, “seslerin yüksekliği İngiliz sistemine göre, alfabenin ilk 7 harfi ile gösterilmektedir. Tarihsel nedenlerle,

müziğin alfabesi A'dan değil, C'den başlar ve şu biçimde dizilir: C D E F G A B. Bu yöntemle göre, her ses için kolay okunabilir bir hece saptanmıştır. Bu heceleri yukarıdaki gibi sıraya koyarsak: Do Re Mi Fa Sol La Si dizisini elde ederiz. Son ses gene Do'dur; böylece Do'dan Do'ya 8 nota genişliğinde bir aralık oluşur. Bu sekiz notanın karşılığı piyanodaki beyaz tuşlardır” (Karolyi, 2007: 14–15). Nota, müzikte üç ayrı anlam içermektedir. Bunların ilki bir tek ses, diğeri bir müziksel sesin yazılı simgesi ve sonuncu da piyanodaki veya başka bir çalgıdaki tuşlar anlamına gelmektedir.

Bu teknik bilgilerden sonra müziğin nota çizgileri ve nota biçimi yapılan resmin altyapısını oluşturmuştur (Resim 32). Ayrıca diğeri çalışmalarında mandal, biber, elektrik telleri, dudak ve maşa gibi nesnelere yararlanılmıştır.



Resim 32: D. Meltem Durna, *Askıda*, 2011, T. Ü. Yağlıboya, 100x150cm

Resim 32'de bu sayılan nesnelere mandal, notaları temsil etmek üzere kullanılmıştır. Notaları temsil eden mandallar büyükten küçüğe doğru bir sessizliğe gitmektedir. Oysa bu çalışmada görülen kalın ipler, bahçe çitleri

ve çamaşır mandalları sadece bir bahçenin sakinliğinden başka bir Şey değildir.

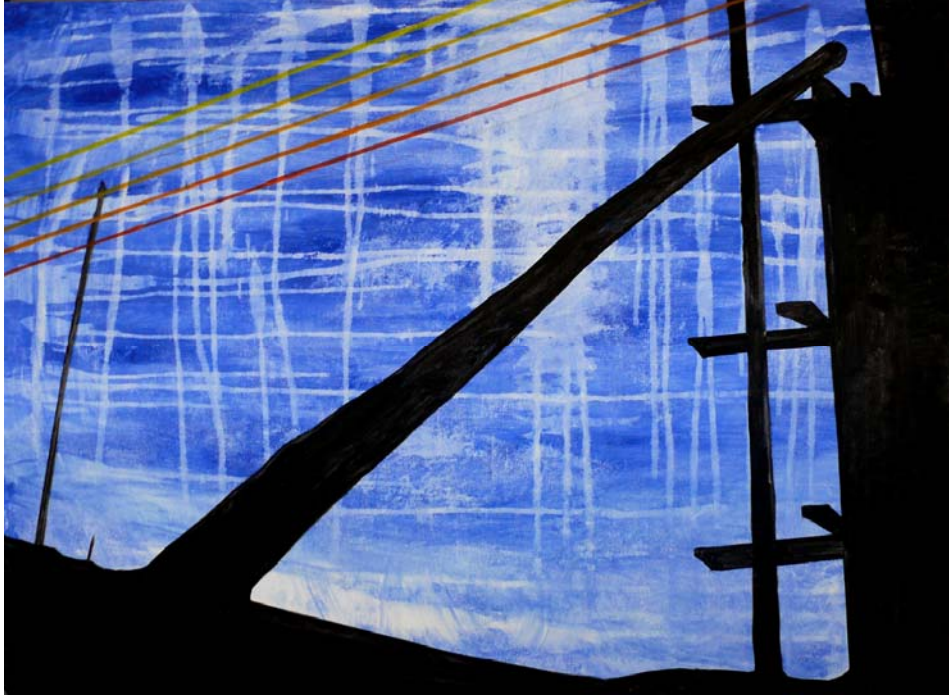
Yazın edebiyatında ve diğer plastik sanatlarda karşımıza çıkan imgeler dünyası yaşamla birlikte ilerler. Bir nesneyi doğrudan anlatmak ilk akla gelen durumdur ve basittir. Tabi altında yatan düşüncesi sağlam ise doğrudan bir anlatımdan iyi bir çalışmada çıkabilir. Çalışmanın düşüncesini ortaya çıkartmak için nesnelere farklı imgeler yükleyerek bir enerji yaratılmaya çalışılmıştır. Gökyüzünün boşluğu ve yeraltının sakinliği üzerinden gidilen çalışmalarda duygu yoğunluğu içerisinde renk ve renksizlik ele alınmıştır. Resim 33'deki çalışmada böyle bir durum söz konusudur. Yeryüzü siyah- beyaz olarak aktarılmış ve sıkıştırılmış bir durumdadır. Renk olmadığı içinde dinginlik ve sessizlik mevcuttur. Yer altı bilinen toprak rengine boyanmış ve sızan bir sessizlik dalgası kendine bir ses bulmaya çalışmaktadır.



Resim 33: D. Meltem Durna, 2011, *İsimsiz*, T. . Karışık Teknik, 50x100cm

Bütün çalışmalarda yataylık ve dikeylik sorgulanmış ve doğanın saydamlığı yakalanmaya çalışılmıştır. Bizim varlığımızla bozulan doğayı saf haline getirebilmek gibi bir düşünce içerisinde sesi görselleştirme girişimlerinde bulunulmuştur. Sesin vermiş olduğu görülmeyen frekansı

soyut bir zihinde canlandırarak doğaya tekrardan yansıtmak istenmiş ve bu yansıtmayı da portenin çizgileri ile gerçekleştirmiştir. Her şey birbirini tekrar ve takip etmektedir. Bu tekrar ve takipte zaman kavramı ortaya çıkar. Zamanı anca bir kum saatinin içine sığdırabiliriz. Sesleri ve renkleri de bu zamanın etrafını çevreleyen bir aura gibi düşünebiliriz. Resim 34'de görülen çalışma 5 çizginin 5 farklı renge boyanması ile gerçekleşmektedir. Renkler birbirlerine yakın tonlardadır. Sesin müzikteki tınısının değişmesi gibi. Doğada görülmek istenmeyen nesnelere ise siyah olarak boyanmıştır.



Resim 34: D. Meltem Durna, *İsimsiz*, 2011, T. Ü. Yağlıboya, 80x110cm

Bir duygu alımlamasından yola çıkılarak gerçekleştirilen bu çalışmalarda malzeme olarak boya kullanılmıştır. Renklerin karşıtlığı vurgulanmış ve biçimlerin imgelere yüklediği anlamların üzerine gidilmiştir. 7 notanın temsili gibi görünen Resim 35'deki çalışmada bu renk karşıtlığı vurgulanmaktadır. Kişi kendisiyle olan yakınlığı ile sanatına ve yaptığı çalışmaya bakmaktadır. Bu bağlamda notaların topraktan çıkan bir bitki gibi görünmesi, bir maşaya veya bir mandala benzetmesi şaşırtmamalıdır. Kendi

kültürünü de yadsımadan ilerlediği bu çalışmalar bir sanatçı duyarlığından çok kendini keşfetmeye yardımcı olmuştur. Kendine dokunan ve yaşadığı yerlere göndermede bulunduğu çalışmaları aslında bir nevi dünyaya bakışının bir temsilidir.



Resim 35: D. Meltem Durna, *İsimsiz*, 2011, T. Ü. Yağlıboya, 80x110cm

Gökyüzünün olağanüstü boşluk duygusu ile çalışmalara başlanmıştır. Mavi rengin ve tonlarının kullanılmasının nedeni o boşluğa olan hayranlıktan kaynaklanmaktadır. Çalışmalardaki etkileşim örneğin bir müziğin etkilemesi ya da ona benzer bir durumdan kaynaklı değildir. Duygu yoğunluğunu uyandıran şey etrafa müzik gibi bakmasıdır. Baktığı her yerde müzik, ses ve ritimle ilgili bir bağlantı kurmuş ve bu bağlantıları tuvaline yansıtmıştır. O yürüyen bir kaydedicidir aslında. Perdeleri – gözleri - dışarıda daha çok açıktır. Gözlemlere, hareketlere, tekrarlara, konuşmalara, adım seslerine ve dünyanın hiç bitmeyen merdivenlerine bir piyano gibi bakmaktadır. Attığı her adımda bir nota çıkartır. Bu hayal dünyası içerisinde bu çalışmalar can

bulmuştur. Araştırmacı, soyut düşünmüş ama çoğu çalışmalarını somutlaştırarak aktarmaya çalışmıştır.



Resim 36: D Meltem Durna, *İsimsiz*, 2010, T. Ü. Karışık Teknik, 100x150cm

Araştırmacı sadece görmekle kalmamış, hissetmiş ve yaşamıştır. Açtığı pencerenin tahta olup olmaması onu ilgilendirmez. O sadece dışarıdan gelen sese kulak verir ve duyumsar. İçine çektiği hava değil, görünmeyen bir frekanstır. O görünmeyen frekansı Resim 37'deki çalışmasında parçalamıştır. Parçalama derken Kübistlerin nesnelere parçaladıkları gibi düşünülmemesi gerekmektedir. Bu çalışmadaki parçalama dağılma anlamında kullanılmıştır. Porte doğanın sesini kaldıramamış ve dağılmıştır. Notalar ise yer altına çekilmiş sessizliği aramaktadırlar. Kalın çekilmiş olan turuncu çizgi müziğin sürekliliğini simgeler ve notaların görünmemesine yardımcı olur. Turuncu çizgi bir nevi yeryüzüne açılan bir kapak görevi de görmektedir. Çünkü doğanın saydamlığı, çalışmadaki direkleri yer altında da göstermektedir.



Resim 37: D. Meltem Durna, *İsimsiz*, 2011, T. Ü. Yağlıboya, 100x150cm

Müzik bir oyundu ve ses, gösterge olan porte ve notalar oyunun malzemeleriydi. O da resme bir oyun gözü ile bakmakta ve boyayı, görünmeyen düşünceyi ve kavramları bu oyunun bir parçası olarak kabul etmektedir. Tahtaların ve bir odun parçasının oyuna dahil edildiği Resim 38'deki çalışmada boşluk duygusunun önü kapatılmıştır. Diğer çalışmalarda görülen yataylık ve dikeylik bu çalışmada da mevcuttur. Olduğu renkte verilmeyen odun parçası resme derinlik katmaktadır. Boşluğun kapalı olmasına karşın odun parçası ile o boşluk duygusu verilmek istenmiştir. Tahta olan şekil aynı bir duvar örgüsü gibidir. Arkasında ne oldu belli olmayan, ön tarafında birbirine karışmış çamaşır iplerinin porteye bir gönderme yaptığı görülmektedir.



Resim 38: D Meltem Durna, İsimlessiz, 2011, T, Ü. Yağlıboya, 100x150 cm

Bir edebiyat eserinden yola çıkılarak yapılmış olan Resim 39'daki çalışmada ise renkler ön plandadır. Müzikle olan ilişkisi, güneş gibi simgelenen yapının 5 kalın çizgiden oluşmasıdır. 5 çizgi porteye bir gönderme yapar. Kompozisyondaki geçişler merdivenler sayesinde gerçekleşmektedir. Bu çalışma, bir hayal dünyasından ortaya çıkmış ve diğer çalışmalara göre daha soyut kalmıştır. Bu soyutluğu belki müzikteki soyutluğa eş değer olarak algılamak yanlış olacaktır. Kurulan hayal dünyası bu soyutluğu istediği için ya da okunan kitabın hayal dünyasını açtığı için olabilir. Gökyüzü, yeryüzünü simgeleyen kalın bir mavi çizgiyle ayrılmıştır. Yer altı da açık bir mavinin verdiği özgürlük duygusu ile yine açık bir mavile boyanmıştır. Her şey tersten gitmektedir. Gökyüzü turuncunun canlılığı ile

simgelenmiş, yer altı da gökyüzünün rengi olan maviyle yansıtılmıştır. Merdivenler renklere geçişleri sağlamazlar normalde, ama bu çalışmada güneşe ulaşmada bir simge olarak aktarılmıştır.



Resim 39: D. Meltem Durna, İsimli, 2011, T Ü. Karışık Teknik, 50x100 cm

Hayat tekrarlardan ve ritimlerden ibarettir. Tüm bu tuval çalışmalarında bu tekrarlar ve ritimler müziğin resimleşmesini sağlamıştır.

3. 3. GÖRÜNTÜ OLANAKLARI İLE SES VE SESSİZLİK

Günümüz olanakları çok çeşitli sanat eserlerine aracı olmaktadır. Bunlardan en yaygın olanı ise video ve fotoğraf sanatıdır. Gözle, belirlenen kadraj arasında bir ikinci göz olarak kamera ya da fotoğraf makinesi yer almaktadır. Sınırlarını belirlediğimiz görüntünün video ile resmi yapılıdır. Resimden farkı hareketi dondurmadan bize göstermesidir.

Aşağıda ‘Doyum’ adlı videodan alınmış fotoğraflar görülmektedir. Çalışma iç mekân ve dış mekân çekimlerinden oluşmaktadır. Videoda kişisel olarak herhangi bir nesneye bir temasta bulunulmamıştır. Her şey doğaldır.



Resim 40: D. Meltem Durna, *Doyum*, 2011, Video, 0:01:49

Karşıtlık üzerine kurulmuş ve dışarının gürültüsü içeride kendine bir yer edinmektedir. Daha doğrusu dışarı sessiz, içerisi seslidir. Adının ‘Doyum’ koyulmasının nedeni de budur. Yani doymuşluk duygu sadece açlığın giderilmesi anlamına gelmemektedir. Doğanın sesi kendi sesine doymuş ve içeride tüketilen sese kulak kabartmaktadır. İç mekân çekimlerinde doğanın doymuş olduğu ses kullanılmamıştır. Ortamın sesinden yararlanılmıştır.

Yukarıda bahsedilen çalışmada, hiçbir şekilde bir müdahale olmadan doğal bir şekilde ve ortamda çekilmiştir. Ama ‘Maşa’ adlı video bu kadar masum değildir. Kendinin oluşturduğu bir ritim doğrultusunda – ki o ritim de tamamen doğaçlamadır - maşalar yer değiştirmektedir. Kendi içinde bir yataylık- dikeylik arayan maşalar, bir tuval üzerine çakılmış iplerin yardımıyla asılı durmaktadır. Tuval, A 4 kâğıdı gibi düşünülmüştür. Porteyi simgeleyen ipler kendi içinde de porte gibi 5 taneden oluşmaktadır.



Resim 41: D. Meltem Durna, *Maşa*, 2010, Video, 0:01:05

Aşağıdaki fotoğrafta ise, bir ağacın gökyüzüne uzanan dallarını görmekteyiz. Heyecanlandırıcı ve ritmik görünen bu doğal görüntü müziğin tekrarcı yanını hatırlatmaktadır. Birbirini takip eden dallar arasında doğanın saydamlığı açıklığa kavuşmaktadır. Tekrar hareketi bizi sesselliğe götürmektedir. Aynı denizdeki dalgalar gibi. Aynı anda hem görür hem de duyarız o sürekli devam eden durumu. İşte bu fotoğrafta da aynı durum söz konusudur. Boşluğun verdiği sakinlik duygusu aşağı da görülen dalların ritmik havasıyla bozulmaktadır. Bu iki karşıtlık bu fotoğrafta birbirlerini tamamlamaktadırlar.



Resim 42: D. Meltem Durna, *Rastlantı*, 2011, Fotoğraf, 75x36,31cm

Dünyaya olan bakış açısını bu şekilde dile getiren, algılama ve alımlama doğrultusunda duyarlılığın bir dil olacağını düşünerek çalışmalara devam edilmektedir.

SONUÇ

'Resimde Ses, Müzikte Renk İlişkisi' adlı tez, 19. ve 20. yüzyılda resim ve müzik sanatında görülen sürecin, hem resim hem de müzik üzerinden okunmasına ilişkindi. Verilen bilgiler doğrultusunda sesin ve müziğin insan üzerinde bıraktığı duygu belli bazı kavramlarla açıklanmış ve sanatçılar üzerinde bıraktığı etki doğrultusunda ürettikleri eserlerinde bir esin kaynağı olduğu sonucuna varılmıştır. Bu sonuçla birlikte incelenmiş olan sanatçıların sessel ve renksel dünyaları müziğin resim sanatındaki yerini belirlemiştir.

Müzik ve onun en temel ögesi olan sese dair yüklenen tüm anlamlarda duygu yoğunluğu olan bir bütünlük söz konusu olduğu görülmektedir. Sonuç olarak müzik bir dil, temsil, zaman ve ifade olarak karşımıza çıkmaktadır. Ses ve renk ilişkisinde bir sesin bir rengi ya da bir rengin bir sesi temsil edip edemeyeceği konusunda inceleme yapılmıştır. Bunun sonucunda metaforlaşma kavramına değinilmiştir. Ve bir sesin bir renk karşılığının hiçbir zaman olmadığı anlaşılmıştır. Sadece biz bir sese bir renk, bir renge bir ses olarak anlam yüklemekteyiz. Bu durumun sonucunu sanat tarihinde Soyut Dışavurumcu ressam Kandinsky'nin çalışmalarında görmekteyiz. Özellikle 1960 sonrası sanatta resim ve müzik ilişkisinin canlı bir performansa doğru ilerlediği sonucuna varılmış ve örnekler verilerek konunun önemi pekiştirilmiştir. Örneğin Cage'in yapmış olduğu çalışmalar. Konu itibarıyla 19. ve 20. yüzyıl döneminde müziğin ve resmin bir bütün olarak ele alındığı sonucuna varılmıştır. Sanatçı inisiyatifine kalmış olan eserlerin de birçoğu sanat tarihinde önemli bir konumda bulunmaktadır.

Uygulama çalışmaları ile renk, ses, ritim, yataylık ve dikeylik sorunlarını çözmeye yönelik girişimlerde bulunulmuş ve bu girişimlerin sonucu olarak tez de görülen çalışmalar ortaya çıkmıştır. Müziğin kavramsallığı sonucunda ilerleyen çalışmalarda, resimsel anlamda tuval

resmi üzerine gidilerek bir sonuca ulaşılmıştır. Konunun müzikle ilgili olması ve araştırmacının da ritimle olan diyalogu sonucunda video sanatı ile fotoğrafa da yer verilmiştir. Videolarda sesin ve sessizliğin yaşamış olduğumuz deneyimlerin yanında her an bizle birlikte ilerlemesi sonucu vurgulanmıştır. Araştırmacı bundan sonraki çalışmalarına da bu konu üzerinden devam edecektir.

Sonuç olarak resim ve müzik etkileşiminin bazı dinamikleri örnekler aracılığıyla incelenmiş, araştırmacının da incelediği kaynaklar sayesinde bu bütünlüğün önemi paylaşılmıştır.

KAYNAKÇA

ALTAR, Cevad Memduh; **Sanat Felsefesi Üzerine**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2009.

ANTMEN, Ahu; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009.

ATAKAN, Nancy, **Arayışlar**, çev. Zeynep Rona, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998.

ATTALİ, Jacques; **Gürültüden Müziğe**, çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.

BOLLA, Peter de; **Sanat ve Estetik**, çev. Kubilay Koş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.

CARUS, Lucretius; **Varlığın Yapısı**, çev. İsmet Zeki Eyüpoğlu, İstanbul, Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık, 2001.

DOĞRUL, Hira; **Alışılmadık Sesler**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999.

FINKELSTEİN, Sidney; **Müzik Neyi Anlatır**, çev. M. Halim Spatar, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2000.

FİSCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınevi, 2005.

FUBİNİ, Enrico; **Müzikte Estetik**, çev. Fırat Genç, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006.

İPŞİROĞLU, Nazan; **Resimde Müziğin Etkisi**, İstanbul, Yirmidört Yayınevi, 2006.

İPŞİROĞLU, Nazan, Mazhar; **Sanatta Devrim**, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009a.

İPŞİROĞLU, Nazan, Mazhar; **Oluşum Süresi İçinde Sanatın Tarihi**, Hayalbaz Kitap, 2009b.

İPŞİROĞLU, Nazan; **Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim**, Hayalbaz Kitap, 2010.

KANDİNSKY, Vasiliy; **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, çev. Tefik Turan, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009.

KAROLYI, Otto; **Müziğe Giriş**, çev. Mehmet Nemutlu, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2007.

KLEE, Paul; **Çağdaş Sanat Kuramı**, çev. Mehmet Dünder, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006.

KUSPİT, Donald; **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2006.

LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004.

MİMAROĞLU, İlhan; **Müzik Tarihi**, İstanbul, Varlık Yayınları, 2009.

RAPELLI, Paola; **Art Book Kandinsky**, çev. Özge Özbek, Ankara, Dost Kitabevi, 2001.

RİDLEY, Aaron; **Müzik Felsefesi**, çev. Bilge Aydın, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2007.

TURANI, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004.

YILDIRIM, Vural, KOÇ, Tarkan; **Müzik Felsefesine Giriş**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2006.

YILMAZ, Mehmet; **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2004.

YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2006.

YILMAZ, Mehmet; **Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2009.

Elektronik Kaynaklar

(<http://www.turkcebilgi.com>.24 Mart 2011).

(<http://tr.wikipedia.org/wiki/Lied>) 06. 04. 2011

(<http://www.iksv.org/bienal11/sanaticilar/07.04.2011>).

(<http://www.galleryapel.com/go.php?page=sergi&sergiid=125/07.04.2011>)

ÖZET

[DURNA, Durdu Meltem]. [*Resimde Ses, Müzikte Renk İlişkisi*], [Yüksek Lisans Tezi], Ankara, 2011.

'Resimde Ses, Müzikte Renk İlişkisi' adlı tezin amacı, 19. ve 20. yüzyıl resim sanatında görülen sürecin, müzik üzerinden okunması, sanatçılar ve eserlerinin incelenmesi ile birlikte, sanata, ses, hareket, tını, armoni, ritim ve renk ilişkisi üzerinden bir odaklanma gerçekleştirmektir. Birinci bölümde müzik ile ilgili kısa bilgilere değinilmiş ve belli başlı kavramların teknik bilgileri verilmiştir. Ses, doğa, hareket, ton, armoni ve ritmin müzikteki yeri ve insan üzerindeki etkilerinden bahsedilmiştir. Müziğin duygu boyutu bilimsel açıklamalarla desteklenmiştir. Ses bir hareket ürünüdür ve sessizlik olduğu anda ortaya çıkmaktadır. Maddeden arınmış tek sanat olarak karşımıza çıkan müzik sadece seste beden bulmaktadır. Ses müzikte bir dil olarak ifade kazanmakta ve bu dil tercüme edilemezliği ile bilinmektedir. Ses, müziğin temel ögesi, ritim de özüdür. Ve müziğin insan üzerindeki etkisinin en önemli faktörü müzikteki ritimdir. Renklerde aynı şekilde insanları etkilemiştir. Ses ve renk ilişkisi bir uyum içerisinde bütünün parçalarını oluşturmaktadır.

Sanat tarihinde gerçekleşmiş olan bu iki sanatın bütünlüğünden söz edilmekte, örnekler verilerek önemi pekiştirilmektedir. 19. yüzyılda Romantizm akımı ile başlayan bu ilişki, 20 yüzyılda daha da yoğunlaşmaktadır. Sadece resim sanatı olarak bakılmamış, aynı zamanda müzik sanatı ile ilgili bilgilerde paylaşılmıştır. Örneğin, 19 yüzyıl müzik sanatında Franz Liszt ve Modest Mussorsky resimden yola çıkarak beste yapmışlardır. Resim sanatında Kandinsky ve Klee sanatlarında ses ve renk bütünlüğünü konu olarak ele almışlar ve yaşadıkları dönemdeki bestecilerin etkisi altında çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Daha sonra özellikle 1960 sonrasında gelişen sanat ortamında farklı disiplinlerinde kullanıldığı bir

bütünlük oluşturulmuştur. Sanatçı ve eserleri üzerinden gidilen incelemeler sonucunda müziğin resim sanatını hem algı hem de duygu açısından değiştirdiği görülmektedir. Örneğin, besteci Cage'in yapmış olduğu performanslar o dönem için yeni bir çığır açmıştır.

Tezin son bölümünde müziğin resimdeki kavramsallığı, imge olarak algılanması ve alımlanması sonucunda gerçekleştirilen çalışmalar söz konusudur. Çalışmalar üç farklı disiplin olan tuval resmi, fotoğraf ve videodan yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Renk-renksizlik, ses-sessizlik, çizgi, yatay ve dikeylik üzerine gidilen çalışmalarda sadece sanattaki müzik sorgulanmamış, müziğe ve sanata nasıl bakıldığıının önemi de açık bir şekilde belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler:

- 1. Müzik**
- 2. Hareket**
- 3. Renk**
- 4. Çizgi**
- 5. Ritim**

ABSTRACT

[DURNA, Durdu Meltem]. [*The Relationship of Sound in Art and Color in Music*], [Master Thesis], Ankara, 2011.

The main objective of this dissertation titled as 'The Relationship of Sound in Art and Color in Music' was to realize a focus on art through sound, motion, tone, harmony, timbre and color connection, particularly by examining the process seen in the 19th and 20th centuries through music. In the first chapter, a brief review was given about music and the technical knowledge of some concepts were provided. The place of sound, nature, motion, tone, harmony and rhythm in music and their effects on people were mentioned. The emotional aspect of music was supported by scientific explanations. Sound is the output of motion and appears when there is silence. Music, which is the only form of art that is isolated from matter, finds its shape only in sound. Sound gains an expression in music as a language and it is known that it can not be translated. Sound is the main component of music whereas rhythm is the essence of it. And this rhythm in music is the most important factor of the effect that the music has on people. Similarly, colors have also influenced people. The relationship between sound and color constitutes the parts of the whole, an a harmony.

The entirety of these two art forms which have taken place through the history of art was mentioned and it was reinforced by means of giving examples. This relationship that initiated in the 19th century with the romantic movement was more concentrated in 20th century. It was not considered only as the art of painting, but also plenty of information about music was provided. For instance, in the 19th century music, composers Franz Listz and Modest Mussorsky composed their works through the art of painting. In art of painting, Kandinsky and Klee used the entirety of color and music as a main theme and carried on their works under the influence of contemporary composers. Later, especially in art environment that developed

after 1960s, a kind of wholeness, in which many disciplines were used, was formed. As a result of the studies carried out about artists and their works, it is clearly seen that music has changed art in terms of both perception and emotion. For example, the performances by the composer Cage opened a new trend in that period.

In the last chapter of the dissertation, the studies that were conducted as a result of the conceptuality of music in art, its perception and attractiveness as an image, were mentioned. The studies were performed by making use of video, photograph and canvas painting, which are three different disciplines. In the Works, in which the concentration was given on color-colorlessness, sound-silence, line, vertical or horizontal, not only the music in art was questioned, but the significance of how the art was accepted was also clearly explained.

Key words

- 1. Music**
- 2. Motion**
- 3. Color**
- 4. Line**
- 5. Rhythm**