



**Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**Resim Anasanat Dalı**

**RESİM VE MÜZİK İLİŞKİNDE  
DOĞAÇLAMA VE RENK**

**Yousef Shajari AGDAM**

**Sanatta Yeterlik  
Tezi**

**Ankara, 2018**

RESİM VE MÜZİK İLİŞKİNDE,  
DOĞAÇLAMA VE RENK

Yousef Shajari AGDAM

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2018

**KABUL VE ONAY**

Yousef Shajari Aghdam tarafından hazırlanan "Resim ve Müzik İlişkisinde Doğaçlama ve Renk" başlıklı bu çalışma, 18.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

[ İ m z a ]



Prof. Cebrail ÖTGÜN (Başkan).

[ İ m z a ]



Doç. Zuhale Başsar BOERESCU (Danışman).

[ İ m z a ]



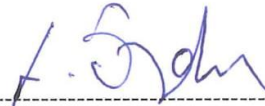
Prof. Atilla İLK YAZ.

[ İ m z a ]



Doç. Serap Emmungil KARAMANOĞLU.

[ İ m z a ]



Dr. Öğretim Üyesi Lüfi ÖZDEN.

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

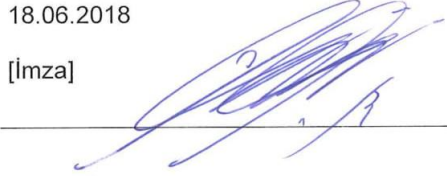
## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18.06.2018

[İmza]



Yousef Shajari Aghdam

### YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanması zorunlu metinlerin yazılı izin alarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, tezinin arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir.)

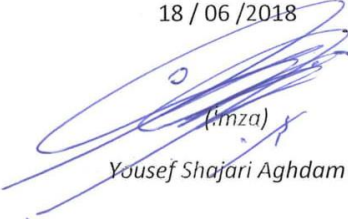
- Tezimin/Raporumun ..... tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı ve ya tamamının fotokopisi alınabilir)

- Tezimin/Raporumun ..... tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum, ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

- Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

18 / 06 / 2018

  
(İmza)  
Yousef Shajari Aghdam

**ETİK BEYAN**

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Doç. Zuhâl Baysar Boerescu danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



*Yousef Shajari Aghdam*

## ÖZET

Yousef Shajari Aghdam, "*Resim ve Müzik İlişkisinde Doğaçlama ve Renk*", Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara, 2018.

Birbirinden bağımsız sanat dalları olarak bilinen müzik ile resim sanatları tarih boyunca köklü ve kopmaz bir ilişki içinde olmuşlardır. Bu ilişki günümüzde daha da belirgin bir biçimde devam etmektedir. Bu bağ farklı açılardan ele alınabilir. Resim ve müzik yakınlığı algı-duygu açısından, bilimsel açıdan veya antropolojik açıdan farklı halkların kültüründe araştırılabilir.

Bu tezde, plastik sanatlardan müziğe doğru hareket etmek stratejisiyle, bir yandan müziğin etkileri görsel sanatlarda araştırılırken, öte yandan iki dal arasındaki benzer terimlerin, uygulamalı çalışmalarda kullanılmasına yönelik yeni yollar aranmıştır. Bu bağlamda her iki sanatta çok önemli rol oynayan renk ve doğaçlama terimleri çalışmanın merkezine alınmıştır. Bu yaklaşımın nedeni, bir taraftan kimliğimden dolayı, doğaçlama ve rengin resim ve müzik sanatlarında merkezi bir yeri olan Doğu sanatından özellikle de İran sanatından etkilenmiş olmam, ve öbür yandan da bu terimlerin güncel sanattaki önemidir.

Doğaçlamayla ilgili bölümde, müziğin temel rolü olan sanatlar konu alınmış, Japon sahne sanatları ve Hindistan minyatüründen örnekler araştırıldıktan sonra konu İran sanatının farklı dallarında takip edilmiştir. İran sanat tarihinde dini inançların getirdiği kısıtlamalardan dolayı müzik ve resim sanatları kendilerini dolaylı bir şekilde başka sanatlarda dışa vurmuşlardır. Bölümün odak noktası, Nizami-i Gencevi'nin Yedi Vucüt şiir kitabından esinlenen minyatür dizinindeki resim ve müzik ilişkisidir.

İkinci bölümdeyse, hem deneysel hem de rasyonel açıdan resim ve müzikte renk terimi ele alınmış ve günümüz sanatında resim ve müzik ilişkisine dair yaklaşımların çeşitli stratejileri

tartışılmıştır.

Son bölümde müzikle ilgili plastik sanatlara girişimimin kimi psikolojik, kimi deneysel kökenleri açıklanmıştır. Çalışmaların arasında, Nizami-i Gencevi'nin Yedi Vucüt kitabı ve ondan esinlenen minyatürlere atfen, yaptığım çalışmalar yer almıştır. Ayrıca, zaman ve hareket kavramlarının önemini daha belirgin bir şekilde vurgulamak için ve onları daha somut biçimde işin içine katan, stop motion tekniğile yapılan videolar yerleştirilmiştir.



**Anahtar Sözcükler:** Sanat, Resim, Mzik, Renk, Doğalama, Doğu Sanatı, İran Sanatı.



## ABSTRACT

Yousef Shajari Aghdam, "*Improvisation and Color in the Relation to Painting and Music*", Doctor of Fine Arts Thesis, Ankara, 2018.

Music and art, known as independent branches of art, have been in a deep rooted relationship throughout history. This relationship continues to be even more pronounced today. This link can be taken from different angles. The closeness of painting and music can be explored in terms of perception-feeling, in the culture of different peoples from the scientific point of view or from anthropological point of view.

In this thesis, with the strategy of moving from plastic arts to music, while investigating musical influences in visual arts, on the other hand new ways of using similar terms between two branches in applied works have been sought. In this context, the terms of color and improvisation, both of which play a very important role in both arts, are centered on the study. The reason for this approach is that I am influenced by Oriental art, especially Iranian art, which has a central place in improvisation and color painting and musical arts because of my identity, and on the other hand the importance of these terms in the present day.

In the section on Improvisation, the main role of music was the arts, after examining examples from Japanese performing arts and Indian miniatures, the subject was followed in different branches of Iranian art. . Due to the restrictions imposed by religious beliefs in the history of Iranian art, music and arts have indirectly shot themselves out in other arts. The focal point of the division is the image and music relationship in the miniature directory inspired by Nizami-i Gencevi's Seven Body poetry book.

In the second part, both experimental and rational aspects of painting and music are discussed in color, and various strategies of approach to painting and music in contemporary art are

discussed. In the last part, some psychological and some experimental origins of the initiative of plastic arts related to music are explained. Among his works are the works of Nizami-i Gencevi, published in the Seven Body books and miniatures inspired by him. In addition, videotapes made of stop motion techniques have been put in place to emphasize the importance of time and motion concepts more clearly and to incorporate them in more concrete ways.



**Keywords:** Art, Painting, Music, Color, Improvisation, Eastern Art, Iranian Art.

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	i
<b>BİLDİRİM</b> .....	ii
<b>YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	iii
<b>ETİK BEYAN</b> .....	iv
<b>ÖZET</b> .....	v
<b>ABSTRACT</b> .....	vii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	ix
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	xi
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>BÖLÜM 1</b>	
<b>BÖLÜM 1: DOĞAÇLAMA</b> .....	3
1.1 KABUKİ JAPON SANATI.....	5
1.2 RAGMALA HİNDİSTAN SANATI.....	7
1.3 İRAN SANATI.....	8
<b>3.1 İRAN HALI SANATINDA MÜZİKALİTE</b> .....	9
<b>3.2 İRAN MİMARİ VE MÜZİĞİNDE HİYERARŞİ</b> .....	11
<b>3.3 MİMARİ VE MÜZİK SANATLARINDA MEKAN KAVRAMI</b> .....	14
<b>3.4 MİNYATÜR</b> .....	16
<b>3.5 İRAN KÜLTÜRÜNDE YEDİNİN SİMGESEL ANLAMI</b> .....	17
<b>3.6 HAFT PEYKER (YEDİ VÜCUT)</b> .....	19
<b>BÖLÜM 2: RESMİN MÜZİĞİ</b> .....	28
2.1 GÜNÜMÜZDE SANATINDA SES VE DİL.....	30
2.2 NÜANSIN RENGİ.....	32

2.3 HEYKELLEŞTİRİLMİŞ MÜZİK.....	36
2.4 RENGİN SENFONİSİ.....	38
<b>BÖLÜM 3: UYGULAMALAR.....</b>	<b>40</b>
3.1 SİYAH BAZI .....	41
3.2 LEKE .....	45
3.3 TAŞLARIN HİKAYELERİ.....	50
3.4 GİZLİ ORTAM.....	54
3.5 HEFT PEYKER KOLEKSİYONUNDAN ETKİLEŞİMLER.....	62
3.6 STOP MOTİON DENEYİMLERİ.....	65
<b>SONUÇ.....</b>	<b>68</b>
<b>KAYNAKÇALAR.....</b>	<b>70</b>

**EK: Original Raporu**

## RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Shwan Dilorenzo, İsimlessiz, kağıt üzeri doğal mürekkep, 60 x 56 cm, 1975.

Resim 2: Kabuki oyuncusu, Mie pozunu gösterisi.

Resim 3: Bhairai, Ragamala, kağıt üzeri guvaj, 20 x 30 cm, 1610.

Resim 4: İran Halısının Müzikal Analizi, Bakhtiyari halısı, 200 x 300 cm, 19. yy.

Resim 5: Nakş-ı Cihan Meydanı, 17. Yüzyıl, İsfahan.

Resim 6: A'likapu Köşkü, Müzik Odası (detay), 17. Yüzyıl, İsfahan.

Resim 7: Haydar Ressam, Bahram Şah'ın Cumartesi günü siyah kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane Paris.

Resim 8: Haydar Ressam, Bahram Şah'ın Pazar günü sarı kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane, Paris.

Resim 9: Haydar Ressam, Bahram Şah'ın Pazartesi günü, yeşil kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane, Paris.

Resim 10: Haydar Ressam, Bahram Şah'ın Salı günü, kırmızı kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane Paris.

Resim 11: Haydar Ressam, Bahram Şah'ın Çarşamba günü mavi kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane, Paris.

Resim 12: Haydar Ressam, Bahram Şah'ın Perşembe günü kahve renkli kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane, Paris.

Resim 13: Haydar Ressam, Bahram Şah'ın Cuma günü beyaz kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane. Paris.

Resim 14: Vassily Kandinsky, No. III, Die Kleine Welten, Küçük Dünyalar, No 3, dört renkli litografi, 22 x 25 cm, 1922.

Resim 15: Paul Klee, Park, Ancient Sound, 38 x 38 cm, 1925.

Resim 16: Robert Rauschenberg, Mud Muse, çamurlu havus, 121.9 x 274.3 x 365.8 cm, 1971.

Resim 17: Robert Rauschenberg, Mud Muse, çamurlu havus, 121.9 x 274.3 x 365.8 cm, 1971.

Resim 18: Lütfü Özden, İşliklev, Yerleştirme, 2016.

Resim 19: David Aspden, Çalı Manzara, tuval üzerine yağlıboya, 86 x 198 cm, 1998

Resim 20: David Aspden, Caz, tuval üzeri akrilik, 305 x 158 cm, 1975.

Resim 21: John Nixon, Renkli Müzik, yerleştirme, 2007.

Resim 22: John Nixon, 2012 Resim Sergisinden Görüntü, 1979–1993.

Resim 23: Arman, Çin'in Geceleri, akordeon, 144.8 x 137.2 x 106.7 cm, 1976.

Resim 24: Arman, Krizalid, Viyolonsel, bronz ve ahşap, 114 x 64 x 34 cm, 2000.

Resim 25: Loris Chaknavarian, İsimsiz, tuval üzeri karışık teknik, 80 x 120 cm, 2012.

Resim 26: Loris Chaknavarian, İsimsiz, tuval üzeri karışık teknik, 80 x 120 cm, 2012.

Resim 27: Yousef Shajari Aghdam, Siyah Bazi Kitap Kapağı, Tebriz, Behrengi Yayınevi, 2008.

Resim 28: Saadi Afşar, Siyah Bazi Oyuncusu, 1990.

Resim 29: Yousef Shajari Aghdam, Siyah Çocuklar, kağıt üzerine mürekkep, 35 x 40 cm, 2008.

Resim 30: Yusef Shajari Aghdam, Siyah Çocuklar, ahşap üzerine yağlı boya, 52 x 70 cm, 2008.

Resim 31: Jean Dubuffet, Peyzaj, tuval üzeri yağlıboya, 67 x 81 cm, 1944.

Resim 32: Yousef Shajari Aghdam, Leke (I), mukavva üzeri kolaj, 50 x 70 cm, 2011.

Resim 33: Yousef Shajari Aghdam, Leke (II), yerleştirme, 200 x 600 cm, 2011.

Resim 34: Robert Rauschenberg, Rolling, tuval üzeri kolaj, 386 x 395 cm, 1984.

Resim 35: Robert Rauschenberg, Bumper, Tampon, tuval üzeri akrilik ve kolaj, 130 x 162 cm, 1984.

Resim 36: Yousef Shajari Aghdam, Taşlar, tuval üzerine akrilik, 100 x 150 cm, 2011.

Resim 37: Yousef Shajari Aghdam, Taş, Çamur, 30 x 40 cm, 2011.

Resim 38: Richard Long, "İskoçya'da bir Çizgi", 1981.

Resim 39: Dervişhan, "Taş Bağı", Sirjan, İran, 2010.

Resim 40: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (I), ahşap üzeri kolaj, 70 x 70 cm, 2015.

- Resim 41: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (II), ahşap üzeri kolaj, 70 x 70 cm, 2015.
- Resim 42: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (III), ahşap üzerine kolaj, 70 x 70 cm, 2015.
- Resim 43: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (IV), ahşap üzeri kolaj, 70 x 70 cm, 2015.
- Resim 44: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (V), ahşap üzeri kolaj, 70 x 70 cm, 2015.
- Resim 45: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (VI), ahşap üzeri kolaj, 70 x 70 cm, 2015.
- Resim 46: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (VII), ahşap üzeri kolaj, 70 x 70 cm, 2015.
- Resim 47: Yousef Shajari Aghdam, İsimsiz, ahşap üzeri kolaj, 50 x 70 cm, 2015.
- Resim 48: Yousef Shajari Aghdam, İsimsiz, ahşap üzeri karışık teknik, 50 x 70 cm, 2015.
- Resim 49: Yousef Shajari Aghdam, İsimsiz, ahşap üzeri karışık teknik, 50 x 70 cm, 2015.
- Resim 50: Yousef Shajari Aghdam, İsimsiz, ahşap üzeri karışık teknik, 50 x 70 cm, 2015.
- Resim 51: Yousef Shajari Aghdam, Gizli ortam, ahşap üzeri karışık teknik, 70 x 70 cm, 2015.
- Resim 52: Yousef Shajari Aghdam, İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm, 2018.
- Resim 53: Yousef Shajari Aghdam, İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm, 2018.
- Resim 54: Yousef Shajari Aghdam, İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm, 2018.
- Resim 55: Yousef Shajari Aghdam, Memo, stop motion, 7':30'', 2018.
- Resim 56: Yousef Shajari Aghdam, Etude, stop motion, 1':56'', 2018.
- Resim 57: Yousef Shajari Aghdam, Etude, stop motion, 10':40'', 2018.

## GİRİŞ

Müzik ve resim sanatı birbiriyle sıkı sıkıya bağlı bir ilişki içerisindeyler. Bu ilişki sanat tarihi boyunca hep var olmuştur. İlkel insan, tıpkı zihnindeki kavramları mağara duvarlarına resmettiği, resimlerle dış dünyaya taşıdığı gibi, sesleri müzikal bir düzene sokarak da müzik yaratmaya başlamıştır. Av mızraklarını büyü bozmak ve güç kazanmak amacıyla mağara duvarlarındaki resimlere vurarak ortaya çıkan yankıdan dolayı bir nevi müzik üretmeye başlamasının ilkel insanın ruhundaki derin etkisi yadsınamaz. Uzun tarihi dönemlerin geçmesi ve insani bilincin oluşmasıyla birlikte resim ve müzik olarak adlandırılan imge ve ses, bir örgü gibi iç içe geçmiş yapılarıyla, sanki aynı kökten varlık bulmuş gibidirler.

İnsan yaşamında müzik ve resmin nefes alıp vermek kadar temel bir rolü vardır. Resim nefes almak, müzikse nefes vermektir. Müzik ve resim farklı ve kendilerine özgü yöntemleri olmasına karşın ortak bir noktada buluşmaktalar; bu ortak nokta dışavurumdur. Ayrıca bu iki sanat dalının yapısal açıdan da birçok ortak noktası vardır. Bunların başında, yedi notanın yedi renkle olan ilişkisi gelir. Teknik açıdan bakıldığında da her iki dalın terminolojisinde kontrast, doku, kompozisyon ve armoni gibi birçok eşdeğer terim bulunmaktadır.

Çeşitli halkların folklor müzikleri, onların geleneksel resim tarzlarıyla kıyaslandığında, resim - müzik ilişkisinde coğrafya ve antropolojinin önemli rolü göze çarpar. Örneğin Afrika halkları arasında kurulan müzik - resim ilişkisi, Uzak Doğu halklarına nazaran farklılık gösterir. Doğal olarak her halkın kendine özgü gelenek, inanç, ritüel ve dünya görüşü, o halkın ortaya çıkardığı resim - müzik ilişkisini etkilemiştir.

Batı dünyasında sanatlar arası ilişkiler genel olarak logos temelinde inşa olmuştur ve resim - müzik ilişkisi de bu anlamda bir istisna sayılmaz. Halbuki Doğu'da bu ilişkinin temelini, daha çok sezgi ve ilham denilebilecek anlık buluşlar oluşturmaktadır. Doğu ve Batı sanatlarının önemli farklarından biri doğaçlamadır. Yaygın olarak Doğu müziğinde doğaçlama, müzikal



biçim oluşturmanın en önemli yoludur. Doğu'da doğaçlama tekniğiyle yaratılmış görsel sanat eserleri örnekleri de sıkça bulunur. Doğu sanatında, önceden tanımlanmış üsluplar, kalıplar ve ölçekler eseri var eden doğaçlama tekniği için birer çerçeve oluştururlar. Bunun bariz örneği İran'ın geleneksel müziğindeki makamlarda görülür. İran müziğini icra eden kişi bestesini, perde aralığı belli olan bir makam içinde, daha önce tasarlanarak değil, doğaçlama yoluyla ve anlık sezgiler yardımıyla yaratır.

“O hattat üç tür hat<sup>1</sup> yazmıştır: birini kendisinden başka hiç kimse okuyamaz; ötedekini hem kendisi hem başkaları okuyabilir; üçüncüsünü ise ne kendisi okuyabilir ne de başkası... O üçüncü hat konuşan benim. Ne ben bilirim ne başkası” (Üçüncü Hat Makalat-e Şems, 1970. Giriş).

Doğu sanatının başka bir özelliği sır ve gizem içermesidir. Bu özellik doğunun edebiyat, felsefe ve mistisizmde de bulunmaktadır.

“Avamla konuştuğunda, onu dinle, onun hepsi sırdır, onu kolay ve yüzeysel sözdür diye bırakanlar, benden ve benim sözlerimden meyve koparamazlar, onlara hiç faydam olmaz” (Makalat-e-Şams-i-Tebrizi, 1970, s. 80).

---

<sup>1</sup> “Üçüncü hat İran mistisizmde daha önce gidilmemiş yollar ve alemleri keşfetmeyi öneren bir bakış açıdır” (Saheb Zemani,2014 s.1).

## BÖLÜM 1: DOĞAÇLAMA

Müzik ve resmin diğer bir ortak yönü, bir ifade aracı olarak doğaçlamayı kullanmalarıdır. Doğaçlamanın uzun bir geçmişi vardır ve kökeni antik toplumlara dayanır. Doğaçlamanın kökleri sadece müzik ve resimde değil, edebiyatta ve özellikle de şiirde görülebilir. Sanatçının çalışması, heterojen deneyimlerdeki benzerliği ve birliği keşfedip aralarında bir ilişki yaratmaktır. Bu, bir sanatın ve zihniyetin ana unsurlarında nesnel ve bağımsız varlığın keşfi anlamına gelir.

“Ruhsal coşkuyu sanat biçiminde ifade etmenin tek yolu, ona bir *nesnel karşılık* bulmaktır. Bir diğer ifade ile, bu özgün coşkunun timsali olabilecek uygun bir nesnel dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri oluşturmaktır. Öyle ki, his ve algılayışa dayalı bir deneyimle sonuçlanması gereken bu tür harici nesnel verildiğinde, coşku anında uyandırılmış olsun. Shakespeare’in başarılı trajedilerinden herhangi birini inceleyecek olursanız, birebir bu denkliği bulursunuz ...” (Eliot, 1971, s.789).

Doğaçlama, insanlığın varlığında ortaya çıkan farklı düşünceler ve bu düşüncelerin bir sonucu olan duyguları ifade etmenin etkili bir yoludur. Fark edilme şansı olmayan bir kıvılcım gibi, doğaçlama anında, nesnel arasında nesnel bir bağlantı ortaya çıkar. Bir açıdan doğaçlama, aniden peş peşe gelen olaylar ve özel koşulların etkisiyle, saf ve açıklanamaz bir duyguyu daha önce planlanmayan herhangi bir sözcük, renk veya müzik notasıyla dışa vurmaktır.

Doğaçlama ile sanatçılar, uzak geçmişten geleceğe doğru sürekli bir an akışı içine tüplü dalış yapar gibi, şekillendirmek için bir anı yakalamaya çalışırlar. Doğaçlama, bir sanatçının esin yoluyla elde ettiği en saf sanat biçimidir ve onu görselleştirme yeteneği teknik olarak mümkündür. Hayal unsuru, içsel olanın açığa çıkarılması, aktif akıl ve sanatçının ruhunun

yaratıcılığı, sanatsal doğaçlama yolunda sanatçının bir etki yaratmasına yardımcı olan en önemli faktörlerdendir.

“Felsefi argüman ve düşünce çemberinde, mecazi anlamda doğaçlama, geçmişin sabit ve fosilleşmiş çerçevesinden çıkıp şimdiki zamanın ipliğinin üstünde kısa bir duraklamayla gelecek akımların tadını düşünce ve duyarlılığı geliştirerek tatma arayışı olarak yorumlanabilir. Açıkçası, bu metafor karışık ve karmaşık bir mecazdır, fakat evrensel bir gerçek ve belki de hayatın bir parçasıdır” (Harris, 2009, s.1).

Sanat üzerine odaklanma ve sezgisel algılara dikkat etme ihtiyacı açısından iki kültürün ve tutumun, Çin'deki Budist tarikatının ve Japon muadili Zen'in sanat çalışmaları üzerinde derin bir etkisi oldu. Philip Rawson, “*Adaptif Estetik*” makalesinde, Zen'in takipçileri arasında bir tür *öznel-kutsal* resim-imgelerden bahseder: Zen'in takipçileri, resim sanatını düşünürken bir tür ani *aydınlanmadan* bahis ederler. Bu bir nevi kotrolsüz güç olarak görülebilir. Zaten bu kavramla ilgili kullanılan sözcüklere dikkat edersek, sanatçının isteği de bu fırtınayı kontrol etmek değildir. "Bu tip resmin amacı bir çeşit enerji göstermektir. Bunun sonucu, çoğu kez, görüntünün vücuttan yoksun gibi kısıtlanmasıdır. Budist doktrini de somut bir öz veya varlık olmadığı gerçeğini ima etmektedir” (Pakbaz, 1991, s. 45). (Resim 1).



Resim 1: Shwan Dilorenzo, İsimli, kağıt üzeri doğal mürekkep, 60 x 56 cm, 1975.

Muhyiddin İbn Arabi'nin düşüncelerine göre doğaçlama tekniğiyle yapılan sanatı şekillendiren en önemli faktörlerden biri hayal gücüdür. İbn Arabi'nin yolculuğunun en önemli rotası dahi, insanı mistisizmin nihai hedefi olan gerçekliğe götüren hayal gücü unsurudur.

“Sanatın karakteristik özelliği hayal gücüdür. (Sezginin nitelikleri açısından bakıldığında, kavramların algılanışı ve felsefe ve tarihten sanata bakış açısı, rasyonel bütünlüğün ifadesinden ve bu fantezinin olaylarını gözlemlemekten ve alıntıdan kaynaklanmaktadır). Bu hayali özellik yerini düşünce ve yargılara bıraktığı anda, sanatta ki hayal çöküp ölür” (Crochet, 2005, s. 66).

Bu bağlamda Doğu sanatında birçok örnekler gösterilebilir. Bir bakımdan Doğu geleneğinin içinde çalışan tüm sanat dallarındaki sanatçıların çoğunun odak noktası doğaçlamadır. Bu konu sadece resim ve müzikte değil, sahne sanatlarında da takip edilmiştir. Bunun en bariz örneği Japon sahne sanatları ve özellikle Kabuki tiyatrosunda görülebilir.

## 1.1 KABUKİ JAPON SANATI

“Japonya sanatının temel ilkelerinde, Hindistan, Çin ve hatta İran sanatı etkilerinden bahis edilebilir. Bu etkilerin yanı sıra, Japonya coğrafyasına has düşünce tarzı, Japon sanatının oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Japon sanatının ilkelerinin çoğunda, Çin sanatının izleri ve Budizm ve Şinto ritüellerinden gelen gelenekleri kolaylıkla okunabilir. Japon sanatında, sanatçı, sanat eserine tamamen adanmış birisi olarak tanımlanmaktadır. Aslında adanmış olma özelliği sadece sanata özgü kalmayıp kültürün tüm alanlarında geçerlidir” (Pashaei, 2003, s. 30).

Japon sanatında iki farklı görüş ve eğilim sezilebilmektedir. Birincisi, doğanın taklit edilmesine dayanan bir eğilimdir. Japon sanatının bir kolu, dış dünyayı olduğu gibi görsele aktarma ve temsil etmeye gönüllüdür. Japon sanatçıların doğaya karşı duyduğu hayranlık, Çinli sanatçılarıkinden farklıdır. Çin sanatının görüşüne göre doğa, sonsuz ve çok geniştir ve

metaforik olarak huzur ve dinginliği temsil eder. Ancak Japon sanatındaki doğa, resimsel, sanatsal ve dekoratif bir karaktere sahiptir ve sonuçta zevk alma ve eğlenmeye dayanır. Dolayısıyla Japon sanatında renkler çok parlak, kompozisyonlar şaşırtıcı ve süslemeler abartılı görölmektedir. İkincisi ise içsel yönelim ve şiirsel imgelem ile açıklayabileceğimiz bir eğilimdir. “Bu daldaki eserlerde sanatın ruhu izleyiciye ve daha spesifik olarak Japon halkına hitap etmektedir. Bu eserlerin besin kaynağı Japon kültürünün mistik yanı ve yerli geleneksel dini veya felsefi değerlerdir” (Reeve, 2014, s. 69).

Kabuki, geleneksel bir Japon performans sanatıdır. Sadece erkek oyuncuların icra ettiği bu tiyatral performans, müzik, dans ve resim sanatlarının kombinasyonundan oluşmaktadır. Kabuki sözcüğü, *Ka* vokal, *Bu* dans ve *Ki* sanat anlamına gelmektedir. Kabuki’de sergilenen sanat, tam anlamıyla metaforik ve simgesel değeri yüksek bir sanat türüdür.

Kabuki’yi uygulamak için ilk aşamada, ressam, öyküye göre fondaki manzara ve manzaradaki görsel unsurları perdede resmeder ve sonra oyunculara makyaj yapar. Makyajda kullanılan farklı renkler cinsiyeti ve farklı karakterlerin kişiliğini simgeler. Erkek karakterler için, beyaz fon ve üzerinde mavi, kırmızı ve siyah renklerinde farklı desenler kullanılır. Desenlerin biçimi öyküye bağlıdır. Kadın karakterlerin temsil eden erkek oyuncuları, makyajında daha yumuşak ve daha soğuk renkler kullanılır. Tüm renklerin sembolik anlamı ritüel ve geleneksel değerlere dayanmaktadır. Çoğu zaman pirinç tozundan yapılmış beyaz renk, *Oshiroi* adı verilen normal karakteri simgeler. Aşırı renkler, yabancılar ve *Kumadori* adı verilen anormal insanları ve hayvanları temsil eder. Makyajdaki nakışların renkleri de tamamen semboliktir: kırmızı, barış ve adalet, pembe, dünyevi zevkler, parlak mavi, soğukkanlılık ve rahatlık, yeşil, huzur ve sükunet, siyah ve mavi, kötölük ve kıskançlık, metafizik, görkemli yeşil ve mor onuru simgelemek için kullanılır (Resim 2).



Resim 2: Kabuki oyuncusu, Mie pozu gösterisi.

Kabuki, bir performans sanatı olduğu için edebiyatla ilişkisi ön planda değildir. Edebi metinlerle çok daha yakın ilişki kuran sanat, şüphesiz minyatür sanattır. Özellikle bir klasik şiir kitabındaki minyatürler ele alındığında, şiirin ahengine uygun resmedilen minyatürlerin müzikal özelliği göze çarpar. Buna, Hindistan'ın klasik sanatındaki minyatürler örnek gösterilebilir.

## 1.2 RAGMALA HİNDİSTAN SANATI

Ramagala, Hindistan'ın ortaçağdaki Ramagal veya Ragas denilen ve “Ragas Çelengi<sup>1</sup>” üzerine kurulan bir sanat okuludur. Bu okulun üslubu, şiir, klasik Hint müziği ve resim sanatının bir arada kullanılmasının klasik bir örneğini oluşturmaktadır. Başlangıcı 16. ve 17. yüzyıllara dayanan bu gelenek, günümüzde Pahari Ramagala, Racistan Ramagala (Rajput Ramagala), Deccan Ramagala ve Moğol Ramagala olarak farklı dallarda katagorize edilmiştir.

Bu resim serisinde, her bir Raga, bir renk, bir ruh hali ve bir kahramanı temsil eder. Raga'nın okunması gereken tarih ve saati de plastik sanatlar dilinin sembolik ifadeleri kullanılarak gösterilir. Ayrıca Raga, Hindu dininin ritüellerindeki tanrıların hangisine adanmış olduğunu da temsilen izah eder. Böylece tanıları ve onlara bağlı olan eşleri, çocukları ve sayısız kişileri de ayırt ederek dini bir işlev görür. Ragamala'da var olan en önemli altı dal, yani Bhairava, Dipika, Sri, Malkaunsa, Megha ve Hindola, yaz, yağmur mevsimi, sonbahar, ilk kış, kış ve bahar mevsimlerini temsil ederler (Resim 3).

<sup>1</sup> Çeşitli Hint müzik modlarını tasvir etmek.



Resim 3: Bhairai, Ragamala, kağıt üzeri guvaj, 20 x 30 cm, 1610.

Müzik ve görsel sanatlar ilişkisi bağlamında Uzak Doğu ve Hindistan'dan örnek gösterilen bu iki sanat tarzı, konunun tüm uygarlıklar ve sanat okullarındaki önemini göstermektedir. Ancak kişisel sanat anlayışımı şekillendiren en derin etkiyi İran sanatından aldığım için daha geniş bir şekilde ondan söz etmenin gerekli olduğu kanısındayım.

### 1.3 İRAN SANATI

İran'ın İslam öncesi müzik sanatıyla ilgili çok kısıtlı bilgiler günümüze ulaşabilmiştir. Resim konusunda ise taş üzerine kabartmalar, mimari süslemeleri ve bazı kumaş ve halı örnekleri dışında pek güvenilir bilgi bulunmamaktadır. Bu anlamda istisna olan sanat dalı sadece mimaridir. Dolayısıyla çoğu sanat tarihçileri, “İran sanatını, daha geniş olan İslam sanatının kurucu öğelerinden birisi olarak ele alıyorlar” (Ettinghausen, 2000, s. 9). Bu yaklaşım İran sanatının İslam öncesi kültürel ve sanatsal zenginliklerini kanıtların kısıtlı olmasından dolayı göz ardı etmektedir. İran kültür ve sanatını, tarihi kökenlerini göz önünde bulundurarak tarih boyu devam eden bir akış olarak ele alınırsa bu problem ortadan kalkacaktır. Öte yandan İslam sanatı ismi verilen sanatın İran, Mısır ve Bizans sanatlarının bir tür kombinasyonundan oluştuğu unutulmamalıdır. İran sanatında müzik ve görsel sanatların ilişkisi, el sanatları, mimari ve minyatürlere de yansımıştır.

#### 3.1 İRAN HALI SANATINDA MÜZİKALİTE

Geleneksel el sanatları, halkların kültürel özelliklerini açığa çıkaran bir takım veriler içerir. “Bu açıdan bakıldığında, biri renkler, diğeri ise formların detaylı ayrıntıları olmak üzere, bu iki hususla tasarım bir bütün olarak etkisini senkronize eder” (Rahimi, 1998, s. 32).

İran halısında ritmik renkler çoğu zaman merkeze doğru bir hareketi anımsatır. Zerreleri bir araya toplayan bu metaforik merkez hem Zerdüştlük'te dini hem de İslam'da önemli bir kavrama işaret eder; her şeyin anlamının kökeni. Bu düşünce İran müziği de dahil o coğrafiyanın tüm kültürel üretimine yansımıştır. Bu dini ve metafiziksel felsefi dilde çokluktan birliğe yükseliş yolu olarak nitelendirilmiştir. Ancak bu yol İran halı sanatında tamamen soyutlaştırılmış bir dil ile ifade edilmiştir. Bu da onu müzik diline oldukça yakınlaştırmıştır.

Soyutlanmış çalı, çiçek ve ağaçları matematiksel bir matriste (dizeyde) uygulamak bir yandan insan figürüne önem vermekten kaynaklanmakta, öte yandan varlığa şiirsel bir anlam





Resim 4: İran Halısının Müzikal Analizi, Bakhtiyari halısı, 200 x 300 cm, 19. yy.

katmaktadır. Halıda merkezden genişlemeye başlayan motifler yapısal benzerliğine rağmen görsel eşitliği içermez. Ancak simgesel olan bu motiflerin hepsi bir bütünü oluşturur. Orkestra müziğinde de aynı süreç söz konusudur; merkeze konulan müzikal motifler giderek genişleyip genel kompozisyonu oluşturur. Bu müzikal motifler farklı enstrümanlarla farklı sesler ve formlarda ifade edilebilir. Müzikal motif, notalar (sesler), duraksamalar (sessizlikler) ve enstrüman çeşitliliğinden faydalanarak oluşur. “Beethoven’ın beşinci senfonisi bir motifi genişleterek kompozisyon oluşturmanın iyi bir örneğidir. Sanatçı dört nota ile başlayarak başka dört notalı formlara geçiş yapıp kırk üç dakalık bir senfoni oluşturmuştur (Roshanravan, 2017, video). (Resim 4).

Motiflerin hiyerarşik gelişmesinin sadece halı sanatında değil, İran mimarisinde de önemli bir rolü vardır.

### 3.2 İRAN MİMARİ VE MÜZİĞİNDE HİYERARŞİ

İran sanat tarihinde mimarinin önemi, İslam öncesinden birçok mimari yapıtının bulunmasına dayanır. Milattan önce 6. yüzyılda İran'da kurulan ilk krallıktan itibaren İran mimarisinden kesintisiz olarak örnekler bulunmaktadır. Bu akışın içinde hiyerarşi gibi çoğu kavramlar ilk örneklerde olduğu gibi 2500 sene sonraki örneklerde de bulunmaktadır. Böylece mimari, aslında İran kültür ve sanatının kimliği gibidir. Ayrıca mimari süslemeleri sosyolojik açıdan araştırıldığında, başka kanıtı bulunmayan kültür ve sanat konularını da açıklayabilir. Örneğin İslam öncesi kabartmalarda gösterilen bazı müzik enstrümanları, o dönemin müziği hakkında bazı bilgiler verir.

“Mimari sanatını şiir ve heykel sanatından ayıran gerçek, mimaride objenin taklidi değil, objenin kendisinin ele alınmasıdır” (Schopenhauer, 2013, s. 222). Bu bağlamda müzik sanatına bakıldığında, müziğin, sanatın objeler dünyasından en uzak noktasında olduğu söylenebilir. Bu temelde Schopenhauer enstrümantal doğaçlama müziğini sanatın zirvesine, mimari sanatını ise sıralamanın en alt kısmında yerleştirmiştir.

İran mimarisinde kullanılan hiyerarşik sisteme göre mimari, avluyla ilk tanışma, binaların dış cephesinde bulunan minare ve kubbe gibi uzaktan görünebilen elemanlar vasıtasıyla yaratılır. Bu aşamadan sonra binanın giriş kısmı, iç mekan ve dış mekanı birbirinden ayırır ve avlu hiyerarşinin ikinci bölümünü oluşturur. Aslında dıştan içe davet etme, girişin orantısı ve detaylarıyla yapılır. Bu detaylar çok zengin süslemelerden sade bir nakışa kadar geniş bir yelpazeyi kapsar. Bundan dolayı İran mimarisinde giriş kısmı vurgulanır ve önemli bir rolü vardır. Ama İranlı mimarların en çok özen gösterdiği alan iç mekanın tasarımı olmuştur. İç mekanda bulunan ve genelde dört tarafı binalarla kapalı olan bir bahçe ve onun çevresinde binaları oluşturan verandalar, sütunlar, pencere ve kapılar yer alır. Özetlemek gerekirse, İran mimarisinde kullanılan hiyerarşi, giriş, yol bölümü, yön değişimi, yön bulmak için duraklama

ve hareket olarak sıralanabilir. Bu sistemin amacı görsel etkiyi en iyi şekilde verebilmektir.

İran müziğinde hem müzikal formların melodiyi yerleştirme biçiminde, hem de makamların köşelerini yerleştirme sıralamasında sıkca kullanılan hiyerarşi şu şekildedir: peşrev (makamın başında yer alan sabir ritim ile bestelenmiş bir parça), giriş (parçanın bestelenmesinin amacı sayılan ve makamın genel kimliğini belirleyen en önemli köşe) ve böylece girişten sonra farklı köşelerde gezmeler, çıkış ve inişler devam eder.

“İran mimarisi, İran müzik makamları ve şarkılarının maddi ve görünür dünyadaki bariz bir örneğidir” (Yaghoti, Kazemi, 2014, s. 5). İran mimarisiyle müziği arasında güçlü bağlantıyı örneklemek için UNESCO dünya miraslar listesinde yer alan, 1598 ile 1629 seneleri arasında yapılan İsfahan’da bulunan Nakş-ı Cihan kompleksine işaret edilebilir. Safevi dönemine ait bu komplekste din, hükümet ve pazarı temsil eden binaların yan yana yerleştirilmesi, bir taraftan bir bütün oluştururken öbür yandan her binanın kendine özel karakteri korunmuştur. “Nakş-ı Cihan meydanında mağazaların yerleşimi, Jean-Baptiste Tavernier’nin söylediğine göre aslında ticaret ve sanayinin düzenli hierarşisini göstermek amacıyla yapılmıştı” (Graber, 1979, s. 244).

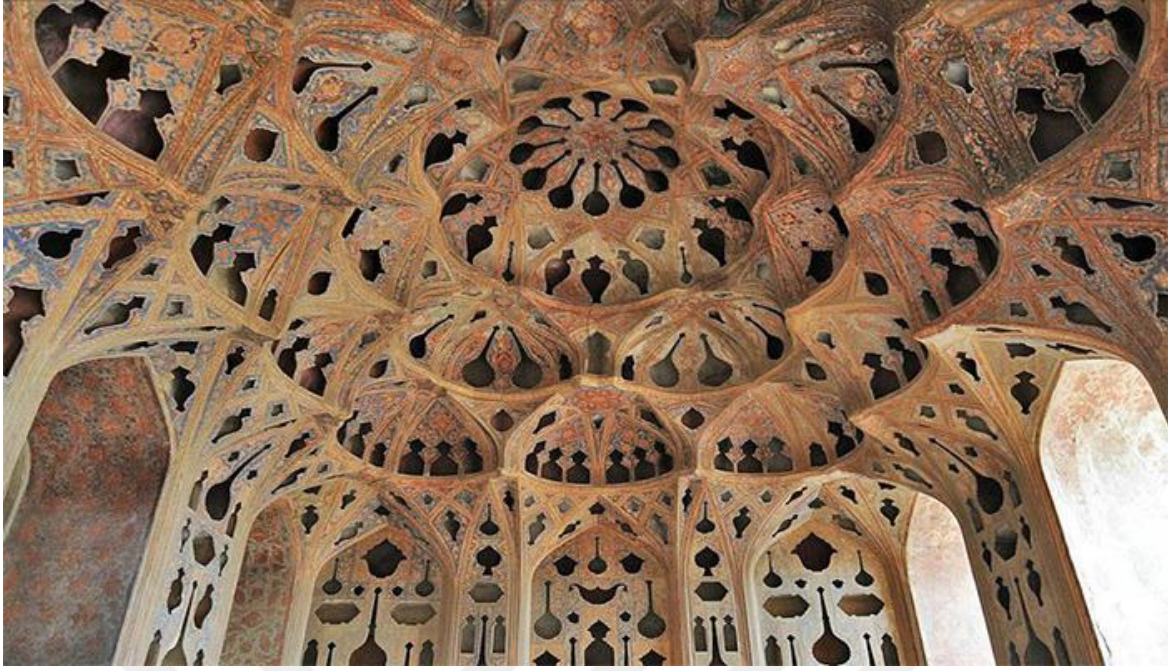
Nakş-ı Cihan meydanında bölümlerden bütünü oluşturan armoniyi, İran müziğindeki makamı oluşturan köşelere benzetmek mümkündür. Bu yaklaşımla meydanda bulunan her bir gösterişli eser, bir müzik makamında vurgulanan bir köşeye denk gelmektedir. Her bir müzikal köşenin içindeki vurgulanmış bir şube de bir binanın giriş kısmındaki vurgulanmış bir detaya benzetilebilir. (Resim 5). Ancak tüm bu parçalar bütünle aynı mantıklıdır.

“ İran mimarısı Hafız-ı Şirazi'nin şiiri gibi sadece mesajı getiren ama cevapları kapsamayan bir haberciye benzer. Her bir şeyin oluş imkanını barındıran hayali bir mekandır; çünkü gerçekte her insan davranış biçimini seçmekte özgürdür. Mimari insanların iyi veya kötü davranışlarına pasif bir zeminden başka bir şey değildir ve sanallığından dolayı dünyanın istikrarsızlığı ve değişkenliğinden söz eder” (Graber, 1979, s. 249).



Resim 5: Nakş-ı Cihan Meydanı, 17. yüzyıl, İsfahan.

İran mimarisindeki hiyerarşiyi, Nakş-ı Cihan kompleksi örneğindeki en detaylı noktası, bu meydanda bulunan A'likapu köşkündeki müzik odasıdır. Tam da İran müzik makamındaki bir köşenin bir şubesi gibidir. Ayrıca bu odada işlevsellik açısından akustik özelliklere dikkat edilmiştir (Resim 6).



Resim 6: A'likapu Köşkü, Müzik Odası (detay), 17. yüzyıl, İsfahan.

### 3.3 MİMARİ VE MÜZİK SANATLARINDA MEKAN KAVRAMI

Mimarinin konusu materyal ve ışıkla mimari avlusu veya anlamlı bir mekan yaratmaktır. Bir mimar, diğer sanat alanlarında çalışan sanatçılar gibi, mecazlar, benzetmeler ve metaforları kullanarak anlam yaratabilir. Mimari gerçek bir mekan yaratırken müziğin hayali bir mekan yarattığını söylemek mümkündür<sup>1</sup>. Bunun önemli bir nedeni mimarinin kullandığı araçlardan birinin ışık olmasıdır. Işık da ses kadar materyal dünyasından uzaktır.

Başka bir açıdan mimari ve müziğin önemli bir ortak noktası, her ikisinin de gerçek veya hayali mekan yaratmada geometriden faydalanmasıdır. Bu gerçeklik her iki dalda da matematiğin temel alınmasından kaynaklıdır.

<sup>1</sup> Goethe mimariyi donmuş müziğe benzetmiştir.

“Çağlar boyunca mekân ve müziğin karşılıklı bir etkileşimi olagelmıştır. Farklı kültürlerin, farklı dinlerin insanları, altyapı ve eğilimleriyle müzik ve mimariyi yönlendirirken, bu iki sanata ortak değerler katmışlardır. Burada en önemli ortak paydalardan biri de matematiktir. Doğayı tetkik ederken ortaya çıkan bu soyut bilim, müzikte duyulan, mimaride ise içinde yaşanılan somut bir yapı halini almıştır” (Öztürk, 2012, s. 51).

Müzik tarihinde bunun bir örneği olarak J. S. Bach’ın müziği ile fraktal geometri arasındaki yakınlık gösterilebilir. “Müzik notalarının frekans değerleri birer sayı ile tanımlanırsa, J. S. Bach bu sayı birlikteliklerinden matematiksel olarak benzer oranları duyma ve bestelerinde uygulama kabiliyetine sahipti” (Yılmaz, 2008, S. 5).

Mimarlıkta mekan uzamın bir parçası sayılır ama insani faaliyetlerden dolayı kendine özel ve tekrarlanamayan bir kimliğe sahip olmuş bir uzamdır. Bir mimari eser, çevresi karşısında veya çevrenin bir parçası olmayı seçer ya da kendini çevresinden koparıp ayrı durur veya çevresine karşı çıkar. Bu farklı duruşlar onun yarattığı mekanın anlamını değiştirir. Bir müzisyenin çevresine verdiği karşılık da bir açıdan buna benzetilebilir.

Mimari mekanların minyatürlerdeki imgeleştirilme şekillerinin tarih boyunca değişimi araştırıldığında, mekan kavramının nasıl değişime uğradığı da görülebilir. Minyatürlerde kullanılan perspektif anlayışının, gerçek perspektiften uzaklığının nedeni, hayali bir mekan yaratma isteğinde aranabilir. Bu hayali dünyada, insanın gerçekte nasıl gördüğünün bir önemi yoktur; asıl önemli olan karakter, olay ve mekanların, tam bilgenin (şair-yazar veya Tanrı) gözünden nasıl görüldüğüdür.

### 3.4 MİNYATÜR

“Minyatür, insana mitolojik dünyaya ayak basmasını sağlar” (Bachelard, 1958, s. 195). İslam dünyasında dini inancın getirdiği kısıtlamalardan dolayı resim sanatının gelişmesi çoğu zaman engellenmiştir. Ama bazı çağlar ve belli kentlerde ortaya çıkan bazı fırsatları değerlendiren minyatür sanatı, bu genel yaklaşıma bir istisna olarak tomurcuklanıp meyveye dönüşmeyi başarmıştır. Minyatür sözcüğünün kökenine değinmek gerekirse: “Orta Çağda Avrupa’da elyazması kitaplarda baş harfler kırmızı bir renkle boyanarak süslenirdi. Bu iş için, çok güzel kırmızı bir renk veren ve Latince adı *minium* olan kurşun oksit kullanılırdı. Minyatür sözcüğü buradan alınmıştır. Latince *miniare* kelimesinden gelen minyatür, bu lisanda kırmızı ile kitabın başlıklarını yazmak manasını ifade ediyor. Geçen zaman içinde kitabı süsleyen resimlere minyatür denilmeye başlanmıştır” (Shahmari, 2014, s. 1). Doğuda minyatür için daha çok “nakış” sözcüğü kullanılmıştır.

“Nakış kelimesi kapsamına giren minyatür tarzı resimlere Osmanlıca’da, tasvir, sebih, tarrahi, nigâr, hurda nakış, sûret, meclis, vb. isimler verilmiştir” (Konak, 2012, s. 28). Bu isimlerin hepsi aslında zihindeki konsepti imaja aktarabilme kabiliyetine işaret etmektedir. Bu da minyatürü şüphesiz güzel sanatlar alanına sokmaktadır. Bu yüzden de Orta Doğu’daki minyatür sanatını günümüzde bazen ticarileşmiş illüstrasyon ve grafik sanatıyla kıyaslamamız yanlış olabilir. Zira bu kıyaslamada minyatür zamanındaki kültürel kısıtlamalar göz önünde bulundurulmamaktadır.

"Minyatürde perspektif fikirsel olarak kendini göstermektedir. Duygular bedenlerin hareketlerinden belli ve ressam insanların bakışlarında hareketi ve duyguyu vermeye çalışır. Bu da herkes tarafından algılanması zor bir şey" (Akay, 2000, s. 224). Ayrıca minyatür, hep edebiyatla ilişkili olarak yaratılmıştır. Bu sebepten dolayı da kültürel açıdan hep üst düzey sınıfa hitap etmiştir.

Minyatürde farklı kültürel ufukların bir araya gelmesi de söz konusudur. “Minyatür, kullanım alanının genişliğiyle birçok kültürün etkisini taşır. Part, Sasani, İran, Mezopotamya, Bizans’ın Helenistik ve Roma mirası, Orta Asya’da Uygur ve Mani, Uzak Doğu’dan Çin ve Hint sanatının etkileri minyatür anlayışlarını etkilemiştir” (İnal, 1995, s. 63).

Minyatür kelimesini ele alan yukarıdaki tanımlar tam olarak bu sanatı ifade edememektedir. Çünkü bu resimler küçük ve doğuya özgü ya da sadece kitap süslemesi için değildir. Bu tanımda doğu ve küçüğe işaret edilir ki bu yanlıştır, çünkü bu resimler duvar üzerinde ve büyük olarak da yapılabilir. Ayrıca, bunlara benzer küçük resimler batıda da yapılmıştır. “Günümüz İran’da minyatür kelimesi yerine nigargerî kullanılıyor. Nigar yani nakış, motif ve bir başka irfani anlamıyla Hak (Reb) aşkı demek ve nigarger (nakkaş) da bu büyük aşkı tasvire çeken ressamdır” (Shahmari, 2014, s. 2). Bu bakış aslında platonik düşüncenin İslamiyete uygunlaşmış halidir. Nigarger, gölgelerin arkasındaki Hak’ı bulmayı umut eden birisi olmalıdır.

### 3.5 İRAN KÜLTÜRÜNDE YEDİ SAYISININ SİMGESEL ANLAMI

Pisagor, M.Ö.5. yüzyılda bütün evrenin sayılar temelinde inşa edilmiş olduğunu söylemiştir. Genel olarak tüm halklar arasında yaygın olan popüler inançta, sayılar uğurlu veya uğursuz sayılmıştır.

İran kültüründe yedi, kutsal bir sayıdır. Aslında yedi sayısının diğer sayılardan farklı olduğu, çoğu halk tarafından kabul edilmektedir. Yedinin gizemli bir sayı olarak görülmesinin önemli bir nedeni onun evrende tekrarlanmasıdır. Örneğin gökküşağının yedi rengi, güneşin etrafında dolaşan yer küresinin yedi komşusu, kıtaların sayısı vb. İran tarihi boyunca (hem İslam'dan önce hem de sonra), inanç, tutum, tören, ritüel, edebiyat ve hatta halkın gündelik konuşmalarında yedi sayısının önemli bir rol oynadığı görünmektedir. Aryan astrolojisine göre yedi rakamı, özveri, ahlak, aydınlık, şefkat, saflık, hafiflik ve Yüce Yaratıcı'nın özünün simgesi



ve yaratılış gücü, evren ve maneviyatın sembolüdür. “Sihirli yedi sayısı, varoluş hareketleriyle uyumlu sayılıp bilgeliği kazanmak için bir köprü sanılırdı. Astrolojiye meraklı olan herkes yedi rakamının şans getirdiğine inanırdı” (Sefi Zadeh, 2004, s. 25).

Yedi rakamının Kabala ve İslamiyetin 10. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan İkhwan-al Safa tarikatının sembolizminde önemli bir rolü vardır. Bu düşüncelere göre yedi, mükemmellik ve çokluğu temsil eder.

“Yedi, gezegenlerin rakamı, ilk mükemmel sayıdır. Yedi, 3+4, 1+6 ve 5+2 şeklinde gösterilebilir, yani zarin iki ters tarafındaki rakamların toplamı olarak... Mistik düşüncelere meraklı olan müsülmanlar için harfler ve rakamların arasında var olan birbiriyle değişme imkanı, Kur’an’ı sofistike bir biçimde tefsir etmeye yol açtı. Bu yaklaşım kehanet, şiir ve zekice kurulan takvimi de etkiledi” (Schimmel, 1993, s. 18 ve 19).

İran kültürü, yedinci yüzyılda İslam istilasıyla beraber önemli değişimler geçirdi. İslamiyet dinine göre, “göğün ve yerin her birinde yedi kat ve yedi melek var; cehennem yedi katlıdır; yedi ana günah vardır, Kabe etrafında yedi kez Tavaf dönülür ve namazda bedeninin yedi noktası yerle temas etmelidir... İslam’da bunun benzeri terimlerde yedi rakamına defalarca vurgu yapılmıştır” (Sadeghzadeh, 1997, s. 69-71).

Yedinin önemi sadece İslam’dan sonraki İran’da vurgulanmamıştır. Bunun nedeni, bir taraftan da Zerdüştlük dininin Mezopotamya ve Hint kültür ve düşüncelerinden etkilenmesinde aranabilir. “İran mitolojisinde Ahura Mazda<sup>1</sup>’nın yedi özelliği vardır: ışık, iyi akıl, doğruluk, güç, erdem, iyilik ve ölümsüzlük” (Sefi Zadeh, 2004, s. 24).

Bu temellere bakarsak İran’ın sözel ve yazılı edebiyatında yedi rakamının önemli yeri hiç şaşırtıcı gelmez. Farsça dilinde yazan çoğu şair ve yazar bu konuya özel bir ilgi göstermiştir. Buna örnek olarak Firdevsi’nin Şahname’sinde anlatılan hikayelerdeki iki ana kahramanın -

<sup>1</sup> Zerdüştlük dininin baştanrısı, iyilik ilkesi, kötülük ilkesi Ehrimen’in zıttı.

Rüstem ile Sührab- yedi aşamadan oluşmuş bir süreçte düşmanlarını yenerek kahramanlıklarını ispatlamaları (Rüstem ile Sührab'ın yedi hanı), Nizami-i Gencevi'nin Yedi Vücut şiir kitabı, Feridüddin Attar'ın eserlerinde aşkın yedi kenti ve yolculuğun yedi aşaması, Molla Câmi'nin yedi mesnevisi, Hâce Abdullah Herevî'nin anlattığı yedi hisarı gösterilebilir.

### 3.6 HAFT PEYKER (YEDİ VÜCUT)

Nizami-i Gencevi'nin *Haft Peyker* (Yedi Vücut) isimli şiir kitabı, kuşkusuz dünyanın edebi başyapıtlarından biridir. Bu mesnevi 1196 yılında yazılmıştır. “Yedi Vücut’un öyküsü İran’ın mitolojik şahırlarından olan Bahram-i Gur’un hikayesidir. Nizami bu eserde, Bahram-i Gur’un çocukluktan başlayan yaşam hikayesini ve nasıl kral olduğunu anlatmıştır. Bu girişten sonra, Bahram’ın yedi iklimin prensesleri ile karşılaşması ve her biriyle yaşadığı hikaye kaleme alınmıştır. Bu kitapta kızların öykülerinin herbirine özel birer renk düşünülmüştür” (Servet, 1991, s. 60).

Nizami-i Gencevi'nin mesnevi kalıbında anlattığı şiir aslında heroik bir öyküdür. Bu hikaye Nizami'den sonra Türkçe ve Farsça edebiyatında en popüler mesnevi konularından biri haline gelmiştir. Nizami'den önce bu hikayenin herhangi bir versiyonu bilinmemektedir. Dolayısıyla edebiyat tarihçilerinin büyük çoğunluğu Nizami'yi bu hikayenin kurucusu olarak kabul etmektedir.

Eserdeki bu yedi *Vücut*, yedi iklim, yedi ülke, göğün yedi katı, yedi renk, gökkuşağı ve yedi yıldızı simgelemektedir. Eserde Behram'a anlatılan bu yedi hikaye ise yedi rakamını tekrar tekrar vurguluyarak onun simgesel anlamını öne çıkarıp birbirini takip eden ve tamamlayan hikayeleri elli üç başlık altında derlemiştir. Başka bir açıdan bakılırsa, Nizami bu eserde yedi geleneksel müzik makamını da göz önünde bulundurmıştır.

Nizami, yedi rakamının farklı coğrafyalarda farklı halklar arasındaki tarihi önemini farkında olduğu anlaşılmaktadır. Nizami'nin 12. yüzyılda yazdığı şiir, bir yandan tarih üstü ve insanlığın ne olduğunu anlatan bir marş gibidir; yani insanlığın ileriye adım atmasını teşvik eden bir parça

gibidir. Öte yandan tarihi açıdan bir kuşağın çığlığı ve düşüncelerinin bir diyagramına benzemektedir. Hikayelerinin kahramanları sadece belirli bir karakter değil, aynı zamanda Jung'un değişiyle arketipleri temsil etmiştir. Sosyolojik açıdan bu hikaye, tüm güçlü sanat eserleri gibi, kendi zamanının düşünce ve kültürünü ifade etmektedir. şairin kendi değişiyle Yedi Vücut dahil tüm yazıları hayatı sevenler ve bilge olmak isteyenler için yolu aydınlatmak isteğindedir.

Pirdehgan'ın Abragimov'dan aktardığı metne göre, “ağdaş sanat tarihinde, klasik sanat ile Orta ağ'daki minyatür çizimi arasındaki ilişkiye, artan bir ilgi vardır. Her şeyden önce, Doğu'daki renkler ve müzikal seslerin korelasyonunun eski bir gelenek olduğu unutulmamalıdır. Özellikle, bölgedeki pek çok halkın müzik anlayışı uzun zamanlardan beri renk algısıyla yakından ilişkilidir. Bazı kabileler bugünün yazma yöntemini bırakmadan önce müziğin seslerini renkli bir şekilde açmışlar ve her bir müzik enstrümanını özel bir renk ile ilişkilendirmişler” (Pirdehgan, 2012, s.1). Bu hususta, imge ile ses arasındaki bu ilişkiye çok önem verip bu fikri sanat konseptlerinin merkezine taşımak isteyen Buhara minyatür okulu, Doğu sanat tarihinden parlak bir örnektir.

Aslında Buhara okulunun tarihi zemini politik bir değişimle başlar: “Özbeklerin 1507'de Hırat'a saldırıp ele geçirdikten sonra, Hırat'da yaşayan sanatçılar Buhara kentine zorunlu göç edip Buhara Minyatür Okulunun temelini atıyorlar. Minyatür tarihinin günümüzde tanınan önemli baş yapıtlarının birçoğu Buhara okuluna aittir. En zirvede olan örneklere birisi, Nizami'nin Heft Peyker kitabı için resmedilen minyatürlere koleksiyondur” (Mohammad Hasan, 1984, s. 88).

Aslına bakılırsa bu kitap ve bu konuyla ilgili yapılan birkaç koleksiyon mevcuttur. Bunlardan sadece birkaç minyatür günümüze ulaşabilmiştir. Bu tezde konuyla ilgili kaynak alınmış, 17. yüzyıla ait ve sahnelerin yedisini de resme aktarmış bir koleksiyondur.



Resim 7: Haydar Ressaam, Bahram Şah'ın Cumartesi günü siyah kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane, Paris.

*Bahram Şah'ın Cumartesi günü siyah kubbe altında oturması* isimli ilk hikayeye adanan minyatürde Kara Saray'daki siyah elbiseli padişah, Bahram'dır. Edebi kaynağa göre, her şey siyah olmalı. Öncelikle dikkatimizi çeken şey, minyatürde gösterilen mimaridir. Bu resimde mimari yapısı girişe gönderme yapmaktadır ve bu İran makam müziğindeki Deramed'e – Giriş'e– denk gelmektedir. Burada siyah renk baskınken, yedi renk uyumunu görebilirsiniz. Bu resim Cumartesi –haftanın ilk günü–, müzikte nota olarak re, müzik makamı olarak *Rehavi*<sup>1</sup> köşesi ve burc olarak da Zuhâl'e –Satürn'e– adanmıştır (Resim 7).

<sup>1</sup> İran müzik makamında sabahın erken saatlerinde söylenmek için uygun bulunan makamdır.



Resim 8: Haydar Ressaam, Bahram Şah'ın Pazar günü sarı kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane, Paris.

*Bahram Şah'ın Pazar günü sarı kubbe altında oturması* isimli ve ikinci hikayeye tahsis edilmiş minyatürde Bahram'ı Sarı Saray'da gösterilmektedir. Minyatürün merkezinde, şiirin ana karakterleri yani Bahram Şah ve Güzel Roma isimli kız yer almaktadır. Resimdeki renk tonlaması, İran'ın geleneksel müziğindeki *Irak*<sup>1</sup> makamını ve müzikte la notasını çağrıştırmaktadır. Geleneğe göre Irak makamının ifa zamanı şafak vaktidir. Bu resim mitolojik astronomiye göre güneş burcuna adanmıştır. Böylece güneş rengine bir atıfta bulunulmuştur (Resim 8).

<sup>1</sup> İran'ın eski geleneksel müzik sistemine göre Irak makamı on iki esas makamdan biriydi. Arap müziğinde Segah makamının altında sınıflandırılır.



Resim 9: Haydar Ressaam, Bahram Şah'ın Pazartesi günü, yeşil kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane, Paris.

*Bahram Şah'ın Pazartesi günü yeşil kubbe altında oturması* isimli üçüncü hikayeye adanan minyatür, renk armonisi açısından *Neva*<sup>1</sup> makamını hatırlatmaktadır. Yeşil rengin müzikal notalardaki dengi, mi notasıdır. Anlatılan hikayeye göre padişah, yeşil elbiseli Nazperi'den hikaye dinliyor. Bu resim mitolojik astronomiye göre ayı anımsatmaktadır. Şiirde, bir kinaye olarak ay tutulmasına işaret edilmesi, dikkat çekmektedir (Resim 9).

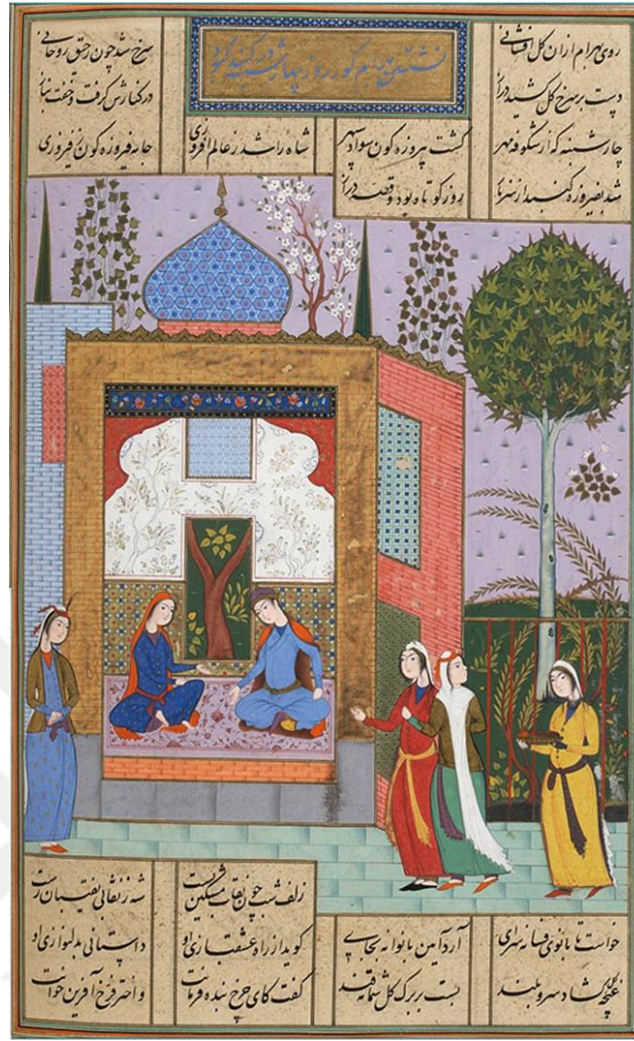
<sup>1</sup> İran geleneksel müzik makamlarının ikincisi makamı. Neva makamındaki şarkılar ılımlılıkları ile tanımlanırlar. Bu şarkılar genelde ne çok hüznü ne de çok coşkulu olurlar.



Resim 10: Haydar Ressam, Bahram Şah'ın Salı günü, kırmızı kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane Paris.

*Bahram Şah'ın Salı günü kırmızı kubbe altında oturması* isimli, dördüncü hikaye ile ilişkilendirilen minyatürün üst kısmında, gökyüzü için kırmızının tamamlayıcı rengi, yeşil kullanılmıştır. Bu yüksek kontrast bir nevi zihinde, sesin zirvesinde okunan *Uşşak*<sup>1</sup> makamını canlandırmaktadır. Uşşak, farklı makamların başlangıç ve düşüşünün ortasında ve sesin en gür noktasında ifa olunur. Bu kombinasyon nota olarak si ve mitolojik astronomiye göre Bahram yıldızına denk gelmektedir (Resim 10).

<sup>1</sup> İran geleneksel müziğinin on iki makamından ilkidir. İran'ın güncel geleneksel müziğinde Mahur makamındaki bir köşe veya Humayun, İsfahan bayatısı ve Neva gibi birçok makamın zirve noktasında ifa edilen müziğe denilir.

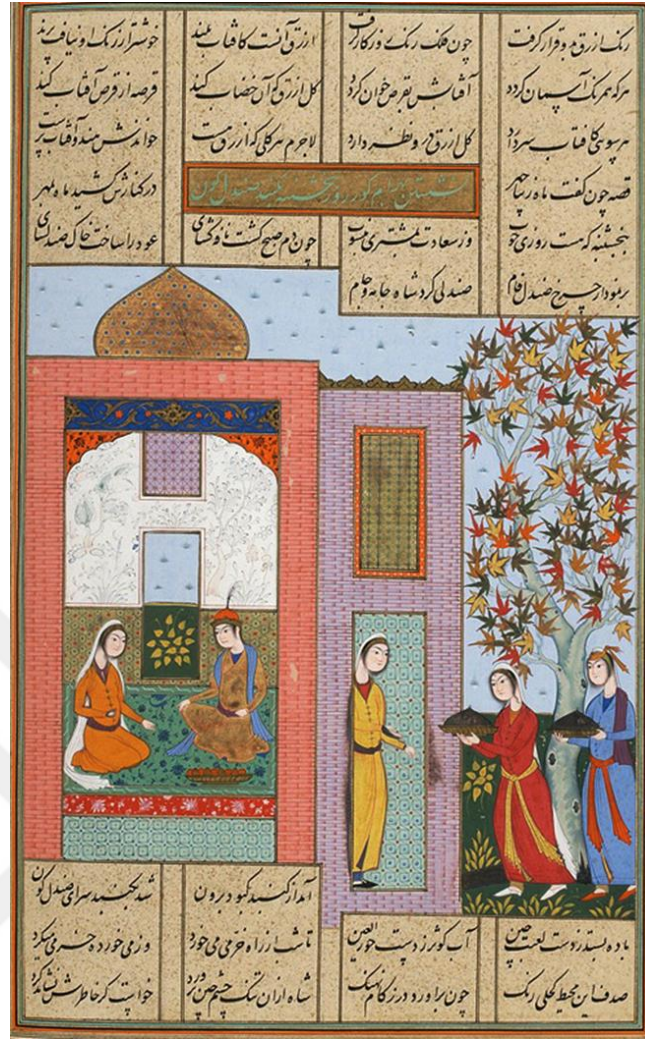


Resim 11: Haydar Ressam, Bahram Şah'ın Çarşamba günü mavi kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane, Paris.

*Bahram Şah'ın Çarşamba günü mavi kubbe altında oturması* isimli beşinci hikayeye adanan minyatürde soğuk renklerin üstünlüğü görülmektedir. Bu resim, İran'ın eski makam müziğinde Buselik<sup>1</sup> makamındaki ses ritim ve armonisine yakındır. Melodik ölçüğe göre de fa notasına denk gelmektedir. İnançlı müslümanlar için Buselik, akşam namazı havasındadır. Mitolojik astronomiye göre de resim, Merkür'e adanmıştır (Resim 11).

<sup>1</sup> İran geleneksel müziğinin on iki makamından biridir. İran'ın güncel makam müziğinde Neva makamının bir köşesi olarak sayılır. Uşşak makamı Arap, Azeri ve Türk sanat müziğinde de yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.

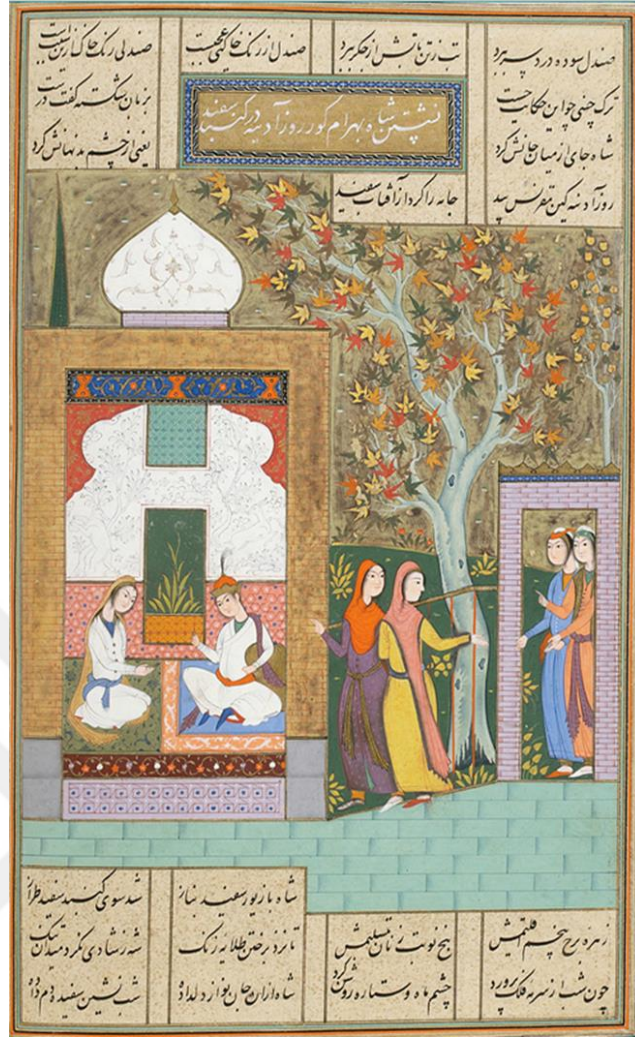




Resim 12: Haydar Rissam, Bahram Şah'ın Perşembe günü kahve renkli kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane, Paris.

*Bahram Şah'ın Perşembe günü kahverengi kubbe altında oturması* isimli altıncı hikayeyi anlatan minyatür, müzikal makam açısından *Zirefken*<sup>1</sup> makamına denk gelmektedir. Zirefken makamı genel olarak performansın sonuna doğru ifa olunan makamlardandır. Dolayısıyla ifası gecenin geç saatlerinde veya dinlenmeden önceki saatlerde uygun bulunur. Resim, do notasına ve mitolojik asronomi açısından Müşteri burcuna atfedilmiştir (Resim 12).

<sup>1</sup> Birçok makamın ifasında sona doğru gelenince seslendirilen makamdır.



Resim 13: Haydar Ressam, Bahram Şah'ın Cuma günü beyaz kubbe altında oturması, 1626, Buhara okulu, Mili Kütüphane, Paris.

*Bahram Şah'ın Cuma günü beyaz kubbe altında oturması* isimli yedinci hikayeye adanan minyatürde, renk armonisi *Rast*<sup>1</sup> makamına işaret etmektedir. Cuma günü geçmiş haftanın sonu ve gelecek haftanın başlangıcı olduğundan halka gibi bir devrin bitişi ve aynı zamanda başlangıcını anımsatmaktadır. Rast makamı gece yarısından sabahın şafağına kadar seslendirilir. Bu resimde ima edilen Rast makamı sol notasına ve burc olarak Venüs'e aittir (Resim 13).

<sup>1</sup> "İran müziğinin en bas oktavıdır. Bu oktav sağ tarafta bulunan ilk bas telden başlar. Rast sözcüğü Farsça'da sağ (solun karşıtı) anlamına gelmektedir" (Berkeshli, 1973, s. 53).

## BÖLÜM 2: RESMİN MÜZİĞİ

Resimle müzik arasındaki ilişkiye dair en önemli faktörlerden biri renktir. Rengin rolünün, müzikte mi yoksa resimde mi daha baskın olduğunu belirlemek kolay değildir. Son yüz yılda müziğin görsel sanatların gelişimindeki rolü göz ardı edilemez. Müzik, görsel sanatlardan daha farklı deneyimler edinmeye çalışan sanatçılar üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Görsel sanatçılar, dinledikleri müziği görsel eserlerinde taklit ederek, keşiflerine alışılmadık yöntemler sağlamaktadırlar. Resim müziği (ritim ve hareket) denemeleri ve görsel sanatlardaki etkileri, ressam Vassily Kandinsky tarafından 20. yüzyılın başlarında başlamıştır ve günümüz sanatçılarının deneysel çalışmalarıyla devam etmektedir. Görsel sanatlarda imge ile müziği birleştirerek geliştirilen sanatsal ifade yolları, bugün her zamankinden daha belirgindir.

“Müzik ile sanat ilişkisi en iyi şekilde 19. yüzyılın sonlarında sinestezi veya duyuların harmanlanması kavramında açıklanabilir. Buradaki fikir, bir tür duyuşsal algının kendini diğerinin duyuşsal deneyimi olarak göstermesidir. Renk, duyuşsal algı içinde temel bir unsur olarak kabul edilmiştir ve belli bir rengi seyrederken, birinin belirli sesleri duyduğu ileri sürülmüştür. Müzikte olduğu gibi, renk doğrudan duyguların üzerine etki edebilir” (Brougher, 2005, S.32).

*Sanatta Ruhsallık Üzerine* başlıklı kitabında Kandinsky, müzik enstrümanları arasındaki yakın ilişkiyi açıklar: “Müzikte, açık mavi flüte, koyu mavi çelloya, daha koyu bir mavi gürleyen bir kontrbasa ve en koyu mavi de organ enstrümanlarının seslerine denk düşer” (Kandinsky, 2013, s. 41) (Resim 14).

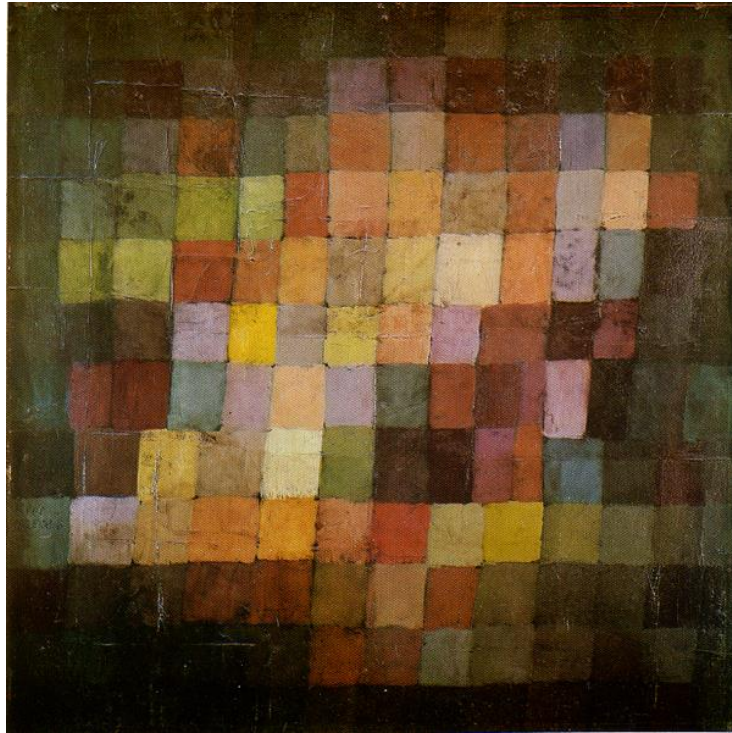
Algı harmanlanması kavramı (sinestezi), görsel sanatları diğer sanatsal ifadelere açmakta, sonuç olarak soyutlama kavramı ortaya çıkmaktadır.

İsviçreli sanatçı Paul Klee, müzik uyumuyla ilgili renklerin armonik kurallarını araştırmış, tek



Resim 14: Vassily Kandinsky, No. III, Die Kleine Welten, Küçük Dünyalar, No 3, dört renkli litografi, 22 x 25 cm, 1922.

seslilik ve çöksesliliği bir resim modeli ve tarzı olarak kullanmıştır. Paul Klee, renklerin sınıflandırılması ve şekillerin tekrarı ile müziğin mantığına uygun bir görünüm sunar.



Resim 15: Paul Klee, Park, Ancient Sound, 38 x 38 cm, 1925.

“Paul Klee müziğin derinliklerine inmek, oradan bilgi toplamak istiyor. Klee'nin sanatının

dayandığı temel kavramlar neler bunlara bakalım. Zamansallık, eşzamanlılık, çokseslilik, hareket, oluşum, biçimlendirme, karşıtlıklar, denge, bütünlük. Klee'nin de bulduğu temel kavramlar, özellikle Bach'ın müziğinde bulunmaktadır” (İpşiroğlu, 1996, s. 57-58). (Resim 15).

Klee ciddi bir çocuk gibi görünebilir. O ömür boyu ruhsal durumların görsel eşini aramaya devam etti ve bu arayışında müziğin önemli yerini hiçbir zaman unutmadı. Klee'ye göre dünyanın doğrudan bir gerçekliği yoksa onu en özgür şekilde ifade etmenin bir sakıncası yoktur. Onun renklere olan ilgisinin müziğe dayalı olduğu söylenebilir. “Sadece bir renk değişimi farklı bir iklim oluşturabilir ... Müzik çalarken aynı halde, hayali ve görsel olan, *legato*<sup>1</sup> ve *staccato*<sup>2</sup> oluşturulur” (Maur,1999, s. 103).

## 2.1. GÜNÜMÜZ SANATINDA SES VE PLASTİK DİLİ

Güncel sanatta disiplinlerarası çalışmalar çok önemli bir yere sahiptir. Bunun kökleri Romantizm döneminde Wagner'in ortaya koyduğu *Gesamtkunstwerk*<sup>3</sup> teriminde aranabilir. Bu başlangıca dikkat edildiğinde, sanatların bütünü düşünülürken, müziğe önemli bir yer ayrıldığı görülür.

Robert Rauschenberg, disiplinler arası ilişki kurmak isteyen sanatçıların önde gelen ismidir. O, 60'lar ve 70'lerdeki çalışmalarında sadece sanatın farklı dallarını ilişkilendirmekle yetinmemiş, Mühendislik dallarından da faydalanmıştır. Bu eserlerin seçme nedeni, onlarla kendi çalışmalar arasında strateji veya tercih edilen sanatsal dil açısından benzerlik değil, tam tersi onlar, araştırılan konuyla ilgili farklı yaklaşımların var olduğunu ispatlamak için seçilmişlerdir. Ama farklılıklarına rağmen yine de hepsinde ortak olan konsept, onların *zaman ve hareket*

<sup>1</sup> İtalyancada bağlı anlamına gelir. Ardışık notaları, aralarında hiçbir kopukluk olmaksızın bağlı çalmaya denir.

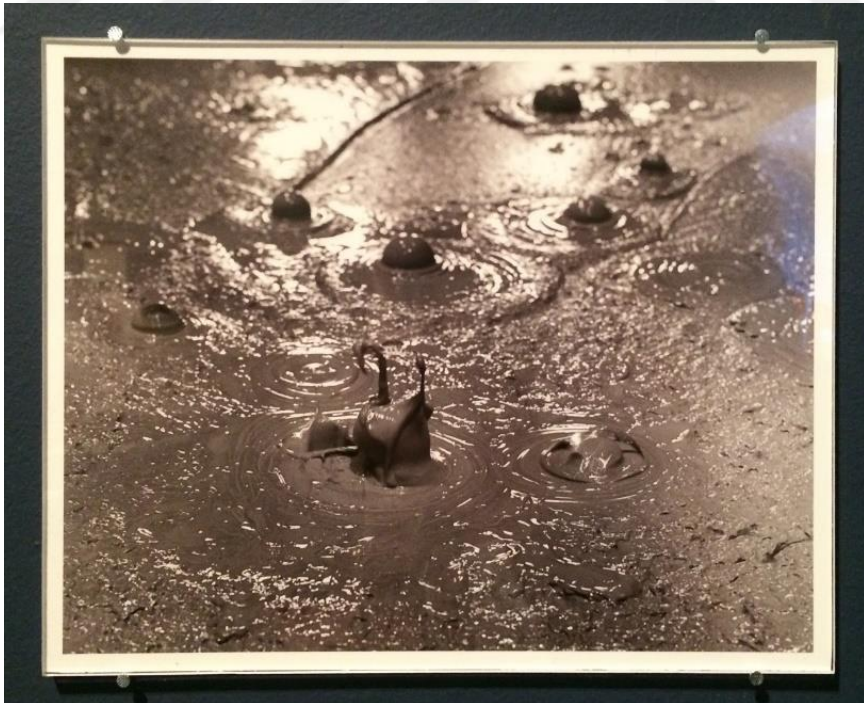
<sup>2</sup> İtalyancada kesik kesik anlamına gelir. Bir notanın süresini kısaltma anlamında kullanılır.

<sup>3</sup> Bütünlüklü, birleşik sanat eseri. Wagner, opera sanatında kullanılan tüm sanatların aynı düzlemde estetize edilmesi anlamında kullanmıştır.

kavramlarını ele almalarıdır (Resim 16 ve 17).



Resim 16: Robert Rauschenberg, Mud Muse, çamurlu havus, 121.9 x 274.3 x 365.8 cm, 1971.



Resim 17: Robert Rauschenberg, Mud Muse, çamurlu havus, 121.9 x 274.3 x 365.8 cm, 1971.

Günümüz Türk sanatında da resim ve müzik ilişkisi konusunu sanat anlayışlarının merkezine taşıyan sanatçılar bulunmaktadır. Örneğin Lütfü Özden 2016’da açtığı sergisinin müzikle ilgisini böyle anlatmıştır:

“İşliklev bir tür ses tasarımı odasıdır. Sesin yaptığım tasarımlarla sorgulamaları ve sesi varetme hallerinin deneyimlendiği yerdir. Bir çalgının ustaca çalınmasının yerine öncesi olmayan, o an gerçekleşen dokunmalarla; sesle birlikte oluşmakla ilgili, zaman ögesinin de dahil edildiği süreçtir aynı zamanda. Sesi sorgulamak ve ses elde etmek üzere tasarladığım ses düzenekleri, yaşamda bir sağaltım ya da iyileşme önermez. Tamamen yeni tasarımlar üzerinden sürpriz karşılaşmalarla –tıpkı yaşamda olduğu gibi– bazen rahatsız edecek boyutta bir deneyimleme ve oluşumu da önerir”(Özden, 2016, İşliklev sergi kataloğu) (Resim 18).



Resim 18: Lütfü Özden, İşliklev , yerleştirme, 2016.Cer Modern Ankara.

## 2.2 NÜANSIN RENGİ

David Aspden, günlük yaşamında kendisini müzikle –çoğunlukla klasik müzik ve cazla– çevreleyen, bir resim bestecisi olarak nitelendirilmiştir. Aspden için resim yapmak, her şeyi kapsayan bir renk ortamının oluşturulma süreci olduğu kadar, bir dalma deneyimidir de. Aspden’in söylediği gibi: “benim resmim sadece bir nesne değil, bir olay veya süreçtir. Bu

süreç bir süre sonra izleyiciyi rengin çeşitli güçlerinin oluşturduğu bir yapıya dahil eder” (Gleeson, 1979, röportaj).

1960'lı yıllarda saygınlığını ortaya koyan *sert kenar* resimlerinden, sanatsal vizyonunun en saf ifadesini bulduğu 1970'ler ve 2000'ler aralığında ürettiği daha nüanslı renk özetlerine kadar, birbirine karışan lirik bir bütün halinde, form ve renkteki farklı unsurları bir araya getirmeyle ilgili doğal bir yeteneği vardı (Resim 19).

Renk ve müziğin kullanımını yeni ve yenilikçi şekillerde birleştirmiştir. Aspden'in yaşam boyu müziğe olan ilgisi, çeşitli müzikal geleneklere referans veren bireysel bir renk ve form sistemi geliştirmesini sağlamıştır. Aspden'in ana ilgi alanı Jazz olmasına rağmen, özellikle Johann Sebastian Bach gibi klasik bestecilerin eserlerinden esinlenmiştir. Aspden'in renk seçimi ve resmimsel kompozisyonları *ince ayar* olarak adlandırdığı bir sürece dayanıyordu. Bu sistem Bach'ın özenli müzikal bestelerini andırır ve onun renk ve formdaki ustaca kullanımı kontrpuan ve füg gibi müzik tekniklerini andırır. “Bu, Aspden'in, ince biçimsel varyasyonlardan oluşan bir sistemle oluşturulmuş genel bir kompozisyon oluşturmak için çok çeşitli tonları ve Blues tonlarını içeren, *Bach'ın Blues'u* gibi büyük eserler üretmesini sağlamıştır” (Aslanidis, 2008, s. 29) (Resim 20).



Resim 19: David Aspden, Çalı Manzarası, tuval üzerine yağlıboya, 86 x 198 cm, 1998.





Resim 20: David Aspden, Caz, tuval üzeri akrilik, 305 x 158 cm, 1975.

Tek renkli resim ve punk ile deneysel müzik arasında sürekli bir diyalog geliştirmiştir. Resim geleneği içinde, monokrom hala resim ile tasvire dayalı resimler arasındaki farkı vurgularken resimsel sanattan radikal bir kopuşu temsil etmektedir. Monokrom, punk ve kavramsal sanatın paylaştığı ana strateji, anlatımcılık, özgünlük ve teknikle ilişkili olan geleneklere eleştirel olarak yaklaşıyor olmalarıdır. Nixon'un 2007 - 2008 yılları arasında yirmi beşten fazla eserin üretildiği renk müziği (Müzik Kompozisyonu) gibi çokkültürlü çalışma grubu EPW'nin son dönemindeki bazı resimleri, daha önce müzikle rengi birbirine bağlayan geleneksel duyuşal ilişkilerin ötesine geçmiştir. “Kodlanmış şekiller ve renk şeritleri kullanılarak inşa edilen bu resimler öncelikle grafik notasyon renk skorları olarak okunacak ve sonuç olarak müzisyenler tarafından oynanabilecek şekilde tasarlanmıştır” (Colpitt, 2002, s. 151) (Resim 21 ve 22).



Resim 21: John Nixon, Renkli Müzik, yerleştirme, 2007.



Resim 22: John Nixon, 2012 Resim Sergisinden Görüntü, 1979–1993.

### 2.3 HEYKELLEŞTİRİLMİŞ MÜZİK

Resim ve müzik ilişkisi konusunda diğer bir yaklaşım heykel sanatçıları arasında görülür. Müziği duygusal formlara dönüştürmek ve üç boyutluluğun imkanlarını kullanarak müziğe yaklaşmak birçok sanatçının ilgisini çekmiştir. Bu tarz bakış açısının kaynağı 1950'lerden itibaren yaygınlaşan Yeni Gerçekçilik akımında aranabilir. Yeni Gerçekçilik akımında yaratılan heykel eserleri de 19. yüzyılın başlarında Duchamp tarafından ortaya koyulan hazır-nesnelere ilham almıştır.

“Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj ve benzeri isimlerle anılan pek çok akım Dada'nın temelleri üzerinde yükselmekte ve Dada'yı kolay bir çıkış yolu olarak kullanmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise hazır-nesnelere estetik güzellik buluyorlar” (Antmen, 2013, s. 175).

Fransalı sanatçı Arman'ın heykelleri bu tarz çalışmaların zirvesindedir. Arman çeşitli asemblaj çalışmaları ve birçok resminde müzik enstrümanlarını kullanarak müziğe ilgisini açıkça göstermiştir. Bu çalışmalar bir nevi orkestra gibi sazların farklı ve çeşitli seslerinin heykelle dönüşmüş haline benzemektedir. Çalışmalarında bazen enstrümanların deforme edilmiş biçimlerini kullanarak sanki heykeline yeni sesler katmak istemiştir (Resim 23).

“Yığıntının özünü ben keşfetmedim: o beni keşfetti. Şu her zaman açıkça bellidir ki toplum, ihtiyacı olan güvenlik duygusunu bir nevi istifçilik güdüsüyle besler. Bu istifçilik güdüsü vitrin düzenlemelerinde, seri üretim hatlarında, çöp yığınlarında karşılığını bulur. Toplumun bir görgü tanığı olarak, üretimin, tüketimin ve tahribatın aldatıcı yaşambilimsel döngüsü ile çok fazla ilgili olmuşumdur. Ve uzunca bir zamandır bu döngüsü çokça ve işe yaramaz tuhaf nesnelere dolduruyor oluşumuzdan ötürü acı duyar oldum” (Hamilton, 2008, s. 2) (Resim 24).



Resim 23: Arman, Çin'in Geceleri, akordeon, 144.8 x 137.2 x 106.7 cm, 1976.



Resim 24: Arman, Krizalid, Viyolonsel, bronz ve ahşap, 114 x 64 x 34 cm, 2000.

## 2.4 RENGİN SENFONİSİ

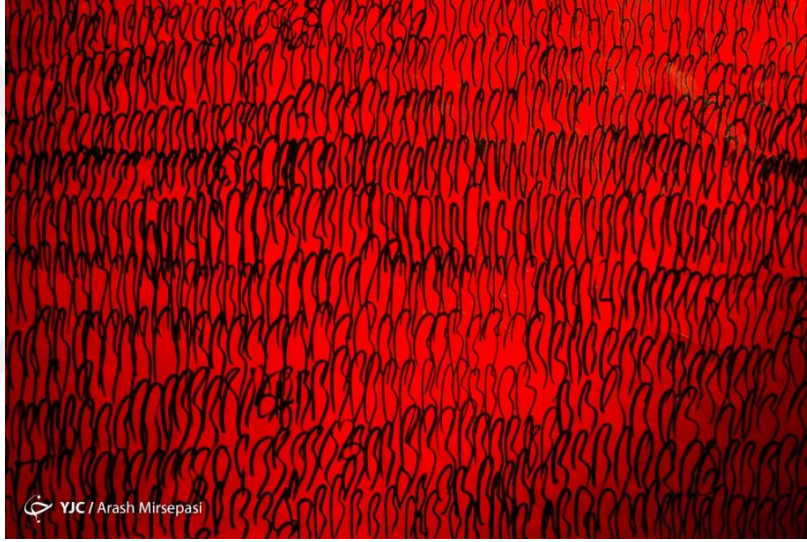
Ünlü besteci ve konservatuar şefi, Loris Chaknavarian, uzun yıllar boyunca görsel sanatlar ve müziğin ilişkisi üzerine düşündükten sonra, vardığı sonuçları ilk kez 2012’de Tahran’ın Şirin galerisinde açtığı resim sergisinde biçiminde sundu. Chaknavarian, resimlerini müziğin boya ile resme aktarılmış hali olarak tanımlayarak onların müziklerinin duyulabileceğini savunuyordu. Viyana’da müzik eğitimi alan Chaknavarian, yazdığı orkestralarda Chagall, Mondrian, Kandinsky, Picasso ve hatta Klimt’tin eserlerinden derin etkiler aldığını öne sürüyor ve orkestra yazmanı bir nevi boyama işi olarak algıladığını söylüyordu.

Chaknavarian’ın resimleri temel olarak müzik notaları üzerine kuruludur. Kendi deyişiyle: “Ben resimde hiç bir akımı takip etmiyorum; sadece zihnimde olanı tuvala aktarmaya çalışıyorum. Resimlerim görünür hale gelmiş müziğim ve müziğim duyabildiğim resimlerimdir” (Farid, 2012, BBC Persian) (Resim 25).

Firdevsi’nin yazdığı *Rüstem ve Sührab*’ın trajedisini operaya aktaran Chaknavarian, eserinde mitolojik karakterlerle müzik notaları arasında sembolik bir bağ kurup Rüstem’i fa, Sührab’ı do ve Tahmine’yi sol anahtar notalarıyla temsil ettiğini açıklamıştır. Böyle bir yaklaşım biçimini onun resimlerinde de görmek hiç zor değildir. Görsel sanatlar eğitimi almayan Chaknavarian’a renklerin kullanımı adeta simgeseldir ancak renklerin notalar gibi yan yana gelmesinde kişisel deneyimleri ve hayat biçiminden izler bulunmaktadır. Soyut sanat dilini kullanmasının nedeni de müzikle kurduğu güçlü ilişkiden gelmektedir (Resim 26).



Resim 25: Loris Chaknavarian, İsimsiz, tuval üzeri karışık teknik, 80 x 120 cm, 2012.



Resim 26: Loris Chaknavarian, İsimsiz, tuval üzeri karışık teknik, 80 x 120 cm, 2012.

### BÖLÜM 3:UYGULAMALAR

Ressam, önündeki beyaz sayfayı karşısında duran bir düşman ve aynı zamanda bir ayna olarak gördüğünde resim sanatı dünyasına ayak basar. Bir resim, ressamın kişisel düşüncesini dışavurmazsa sanatsal bir değere sahip değildir. Bu süreçte çalışmaların ilerlemesiyle sanatçının da sübjektif bakışı zaman içinde değişir. Bu sebeplerden dolayı sanatta yeterlik tezim için yaptığım çalışmaları anlatırken, sanattaki yolculuğumun nasıl ilerlediğiyle ilgili bazı aşmalarından bahsetmem gerekiyor. Çünkü bu süreçte hiç değişmeyen bazı etkenler söz konusudur. Bu etkenlerin varlıklarını sürdürüyor olmasının sebebi, farklı zamanlarda, farklı çalışmalarda takip ettiğim aynı soruya farklı cevaplarla karşılaşmış olmamda yatıyor. Çalışmalarında, uzun süre aradığım ve hala da takip ettiğim birinci ilke, sanatın bir kökeni olarak doğaçlamadır. Bu temel ilke, bir yandan anın güçlü ve etkileyici varlığını ön plana çıkararak, önceden planlanma stratejisini askıya alıyor. Çalışmalarında doğaçlama, hem işin kavramsal boyutu hem de teknik boyutunda, başlangıçtan bu yana en önemli etken olmuştur. Bir strateji olarak simülasyon ve gerçeği taklit etme yoluna nadiren başvurmuşumdur. Hep naif sanat ve ham sanat (l'art brut) gibi etkilendiğim akımların sonuç olarak ortaya koydukları sanat eserlerini kaynak almak yerine, bu akımların orijinal kökenlerinden etkilenmeyi yeğlemiş, böylece çocuk resimlerine ve psikolojik sorunları olan kişilerin yaptığı resimlere ilgi duymuşumdur. Çünkü bu resimlerde, araştırdığım kavram yani önceden planlanmamış doğaçlama yoluyla dışavurum, çok açık ve yalın bir şekilde ifade edilmiştir. Bu resimlerde biçimdeki sadelik, hayal etmek için daha geniş bir alan sunar.

Son dönemlerde yaptığım çalışma dizilerinde tekrarlanan başka bir özellik ise gizem ve üstü örtük olanın sırrını, açık bir biçimde anlatılanı, konulara tercih ediyor olmamdır. Bu tercihimde Farsça dilindeki mistik edebiyatın büyük bir payının olduğu kanaatindeyim. İran edebi eserlerinde kullanılan mecazlar ve metaforlar gizemle doludur ve bu durum İran'ın müzik ve resim sanatını derinden etkilemiştir. Bu düşüncede varoluştan bahsedilirken, anda hazır

bulunmak (huzur) ve insanın aslının dışına çıktığı eksen (tecrit) kavramlarından söz edilir. Çalışmalarında tekrar tekrar sorguladığım tecrit kavramı üzerine yoğunlaşmam, bana ondan uzak düştüğüm bir varlığı hayal ettirir. “Her kim ki aslından uzak ve ayrı olursa, o kavuşma zamanını bekler durur” (Mevlana, 2012, s. 43). Huzur kavramına odaklanmak ise geçmiş ve geleceği unutarak anda yaşamak yoluyla doğaçlamaya zemin hazırlır.

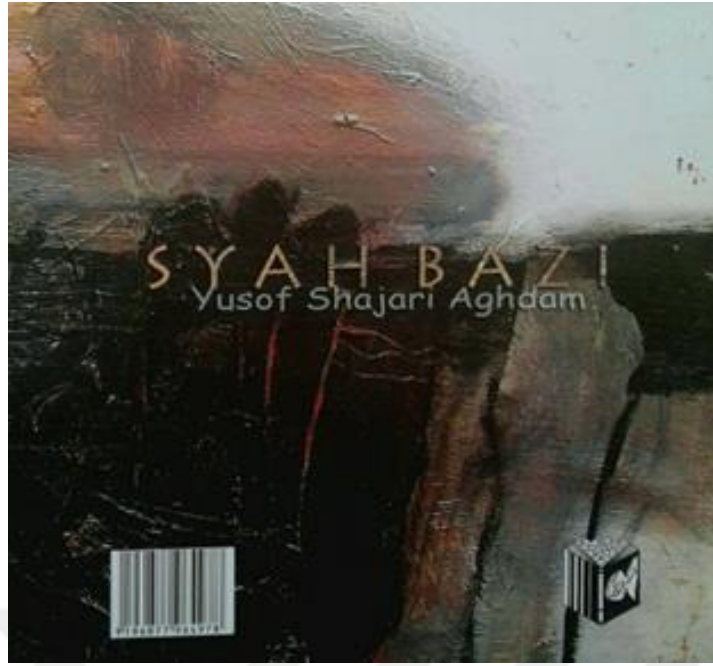
Bu bağlamda göz önünde bulundurmaya değer başka bir durum ise resimden önce müziğe ilgi göstermiş olmamdır. İran’da kültür alanındaki yöneticilerin o dönemlerdeki dar bakış açılarından doğan sıkıntılardan dolayı müzik sanatının önü kapalıydı. Dolayısıyla kendi imkanlarımı değerlendirdikten sonra müziğe en yakın sanat olarak düşündüğüm resim dalını seçtim. Bu yüzden de müziğin etkileri resme başladığımdan beri çalışmalarında bulunmaktadır. Nitekim, bir alışkanlık olarak resim çalışırken çoğu zaman Azeri veya Farsça bir makam müziğini fısıldarım. Resim ve müzik, sanatla ilgili hayatımın iki endişesini oluşturmaktadır. Bu sebeplerden dolayı son dönem çalışmalarından bahsetmenin faydalı olacağı kanısındayım. Bugünkü düşüncem daha önceki çalışmalarında takip ettiğim konular doğrultusundadır.

### **3.1 SİYAH BAZİ**

Akademik sürecin ardından ilk bağımsız çalışmalarım, Siyah Bazi (Siyah Oyunu) olarak adlandırılabilir. Bu çalışmalar 2008 yılında aynı başlık altında, on yıllık çocuk resmiyle ilgili yaptığım deneyimlerden etkileşimleri içeren bir kitap olarak yayınlandı.

Bu dizinin isminde siyah renge işaret edilme nedeni, çalışmalar sırasında zihinsel açıdan engelli çocuklarla çalışmamdı. Beraber çalıştığım çocuklar, duygusal açıdan dışavurumcu resimlerinde çoğu zaman siyahtan başka hiçbir renk kullanmamışlardı. Bu onların renk algısında bir bozukluktan dolayı olsa da, resimlerinde duygularını dışa vurmalarını engellemiyordu. Çocukların resimleri, Siyah Oyunu gibi belirli ve hatta dar sınırlar içinde güçlü duygular içermeyi başarmışlardı (Resim 27).





Resim 27: Yousef Shajari, Siyah Bazi Kitap Kapağı, Tebriz, Behrengi yayınevi, 2008.

Bu dönemimi eski İran tiyatrosundan esinlenerek adlandırdım. Siyah Oyunu ya da Ruhozi (havuz üzeri), Safevî döneminde (1501-1736) egemen olan ve grup halinde oynanan, müzikal bir kara mizah türüdür. Bu tiyatronun başrolünde Siyah isimli karakter, müzik eşliğinde şiir dilinde eleştirel komedi oynar. Siyah Oyunu sosyal sorunlara temas ederek, toplumu yönetenlere karşı bir takım eleştiriler geliştirir. Bu gösteri ne yazık ki günümüzde ölü sanatlar kategorisindedir (Resim 28).



Resim 28: Saadi Afşar, Siyah Bazi Oyuncusu, 1990.

Bu dönemdeki çalışmalarımı yaparken, çocuk resimlerini, özellikle de zihinsel engelli çocukların çalışmalarını incelemekle yola çıkmıştım. Modern sanat tarihinde, çocukların

yaratıcı, saf ve içten dünyası birçok sanatçı için esin kaynağı olmuştur. Bu çalışmalarım sayesinde onların eserlerinde benim için yeni pencereler açılmış oldu (Resim 29 ve 30).



Resim 29: Yusef Shajari Aghdam, Siyah Çocuklar, kağıt üzerine mürekkep, 35 x 40 cm, 2008.



Resim 30: Yusef Shajari Aghdam, Siyah Çocuklar, ahşap üzerine yağlı boya, 52 x 70 cm, 2008.

Bu seri çalışmalarda sanat tarihinde L' Art Brut akımının orijinal kaynaklarından faydalandığım açıkça görülmektedir. Çocukların resim dünyası ve hayal güçleri büyük sanatçıların ilgisini

çekmiştir. Ayrıca zihinsel engelli psikopat bireylerin resimleri de çocuk resmine ilgi duyan sanatçılar için bir kaynak olarak ele alınmıştır. Bu yaklaşım, 20. yüzyılın başında birçok sanat akımının Batı sanatının akılcı kaynaklarından ziyade Batı dışındaki halkların sanatlarına ilgi duymaya başladığı döneme denk gelmektedir. Modern sanatın büyük ustaları arasında bu yaklaşımın öncüsü, Paul Gauguin'dir. Ona göre batılılara nazaran ilkel yaşayan halkların sanatı daha temiz, daha saf ve sanatın özüne daha yakındı. Bu konular çocukların yaptığı resimlerde de görülebilir. Bu çerçevede L'Art Brut (Ham Sanat) akımının ortaya çıkışı hiç şaşırtıcı değildir. Ham sanatın kaynağı, sanatçı sayılmayan ve akılcı olmayan kişilerin sanat adına yapmadıkları imgelerdir.

İlk kez Jean Dubuffet, L'Art Brut terimini, kurumsallaşmış kültürün ve yerleşik sanat ortamının dışarısından kaynaklanan çeşitli sanat biçimlerine gönderme yaparak kullanmıştır. Türkçe'ye genellikle ham veya kaba sanat olarak çevirilen L'Art Brut, güzel sanatların dışında yaratılır ve geleneksel, akademik eğitim ile ilgisi yoktur. Dubuffe'nin ilgisini çeken çizgi türü, yalıtılmış, eğilmemiş ve hatta okuma yazma bilmeyen kişilerin çizdikleriydi (Resim 31).

Dahası, ham özellik, bu tür sanatın kültürel sözleşmelerle parlatılmamış bazı ilkel unsurlara sahip olduğunu ima eder. Jean Dubuffet, L'Art Brut'nün ne olduğunu açıklamaya çalıştığında, genellikle bunu, çocukların çizimleri, zihinsel engelliler, mahkumlar ve toplumdan farklı yollarla dışlanmış olan diğer yalnız varlıklar tarafından yaratılan işlerde bulunan saf ve sınırsız ifadeyle karşılaştırmıştır.



Resim 31: Jean Dubuffet, Peyzaj, tuval üzeri yağlıboya, 67 x 81 cm, 1944.

### 3.2 LEKE

2010 yılında yeni deneyimler peşinde Hindistan'ın Visva Bharati üniversitesinin Özgün Baskı yüksek lisans programına kayıt yaptırıp Hindistan'ın Doğu Bengal eyaletine taşındım. Bu tecrübe, yeni bakış açıları, yeni kültürler ve hayat tarzlarıyla tanışmama sebep oldu. Hindistan'ın zengin kültürel tarihinin günümüz dünyasındaki konumu, dikkatimi çeken başka bir konuydu. Ayrıca o coğrafyanın düşünsel ve manevi yönü her anlamda çalışmalarımı etkiledi.

İran'dayken Siyah Bazi dizisinde kaynak aldığım sadelik ve doğaçlama, Hindistan'da yaptığım Leke serisinde başka biçimler bularak ilerledi. Bu dizinin ismi aslında gravür plakalarını silmek için kullandığım bezlerin üzerindeki siyah lekelerden alınmıştır. Onların her biri bir eylem sonucu raslantıyla ortaya çıkan imgelerdi. Bu parçacıkları bir resme dönüştürme süreci de buluntu ile doğaçlama arasında gidiş-dönüşler vasıtasıyla mümkün oldu. Parçaların her birinde bulunan, plakaları silmek için kullandığım bez parçaları, ritmik hareketlerle, resimde olmasını

istediğim ritim ve kompozisyonu düzenlemek; doğaçlama yöntemi ise kompozisyonun armonisini oluşturmak amaçlıdır (Resim 32).

“Her zerreni açarsa, içinden bir güneş doğar” (Hatef-i Esfehani, 2017, s. 60). Diğer bir açıdan baktığımda, leke dönemi çalışmalarım, çok etkilendiğim bu şiirin anlamını düşünerek resim çalışmalarımın ve aynı zamanda zihnimdeki leke kavramının kabarmaya başladığını söyleyebilirim. Var olan her lekenin geçmişine bakılırsa, onda bir eylem, bir durum değişikliği ve hareket görülür. Bu seride sanatın kökenini, anlamsız lekeler arasındaki anlamsız boşluğu anlamlandırma çabasında aradım. Bu, doğaçlama için yeni bir bahane ve zemin yaratmaktaydı. Siyah Bazi serisinde olduğu gibi bu seride de müziğin etkileri görülmektedir. Daha sonra mukavva üzerinde kolaj tekniğini kullanarak yaptığım çalışmaları yerleştirmelere dönüştürdüm (Resim 33).



Resim 32: Yousef Shajari Aghdam, Leke (I), mukavva üzeri kolaj, 50 x70 cm, 2011.



Resim 33: Yousef Shajari Aghdam, Leke (II), yerleştirme, 200 x 600 cm, 2011.

“Kolaj: Elde mevcut her türlü organik, ya da inorganik hazır materyalin, basılı, çizili ve fotografik malzemenin (imaj), önceden bilinen hayat bağlamından koparılıp alınarak, yeni bir bağlama hizmet edecek doğrultuda, yeni bir kurgusallık kaygısıyla bir yüzey üzerine yapıştırılarak elde edildiği söylenebilir. Bu yöntem aracılığıyla kendileri tek başlarına sanatsal

içerik ve nitelikte olmayan imajlar yeni bir anlamı doğuracak, ya da daha önceden üretilmiş anlamı yadsıyacak biçimde düzenlenecek, sanat yapıtını oluşturan eleman haline gelirler” (Ergün, 2012, S.5).

Leke, farklı durumlar ve zamanlarda önceden düşünmeden ortaya çıkan gönül sözü gibi bir görüntüyle ilişkilidir. Ayrıca bir leke, bir konsept için birbirine bağlanmış ve birbiriyle ilişkili olabilecek bir fikir dizinine benzer. Lekelere dikkat etmek, zerrelere kalbinde yatan ekspressif değerlere dikkat etmektir. Bu değerler her yerde, her zaman aranabilir. Leke, sanki raslantısallığıyla tüm gerçeğin özünü barındırıyor gibidir. Leke herhangi bir malzemeden üretilebilir, önemli olan onu istenen forma ve içeriğe dönüştürmektir (Resim 34 ve 35).

Görsel lekelerle duyarlılık, seslere dikkat etmek açısından da derin etki sağlayabilir. Sesin etkisi, görselin etkisi kadar önemlidir. Leke sözcüğünü sesli bir şekilde söylediğimizde, ister istemez görsel lekeler gibi ses lekeleriyle de her an karşılaşabiliriz. Bu yaklaşım özellikle deneysel müzikte dikkat çekici sonuçlara yol açmaktadır. Homojen ve heterojen seslerin bir araya gelmesi bir kavrama ulaşma potansiyeli taşımaktadır.

Farklı dönemlerde ürettiğim çalışmalarımın genelinde, lekesel bir yaklaşım ve lekeleri kolaj tekniğiyle bir araya getirme çabası görülmektedir. Bu yaklaşım iç sesi dinlemek için bir fırsat sunmuş oldu. Bu konu edebiyatta, özellikle modern şiirde de aranabilir.

“Sarıldım yaz şafağına.

Hiç bir şey kıyıdamıyordu

Daha alnacında sarayların.

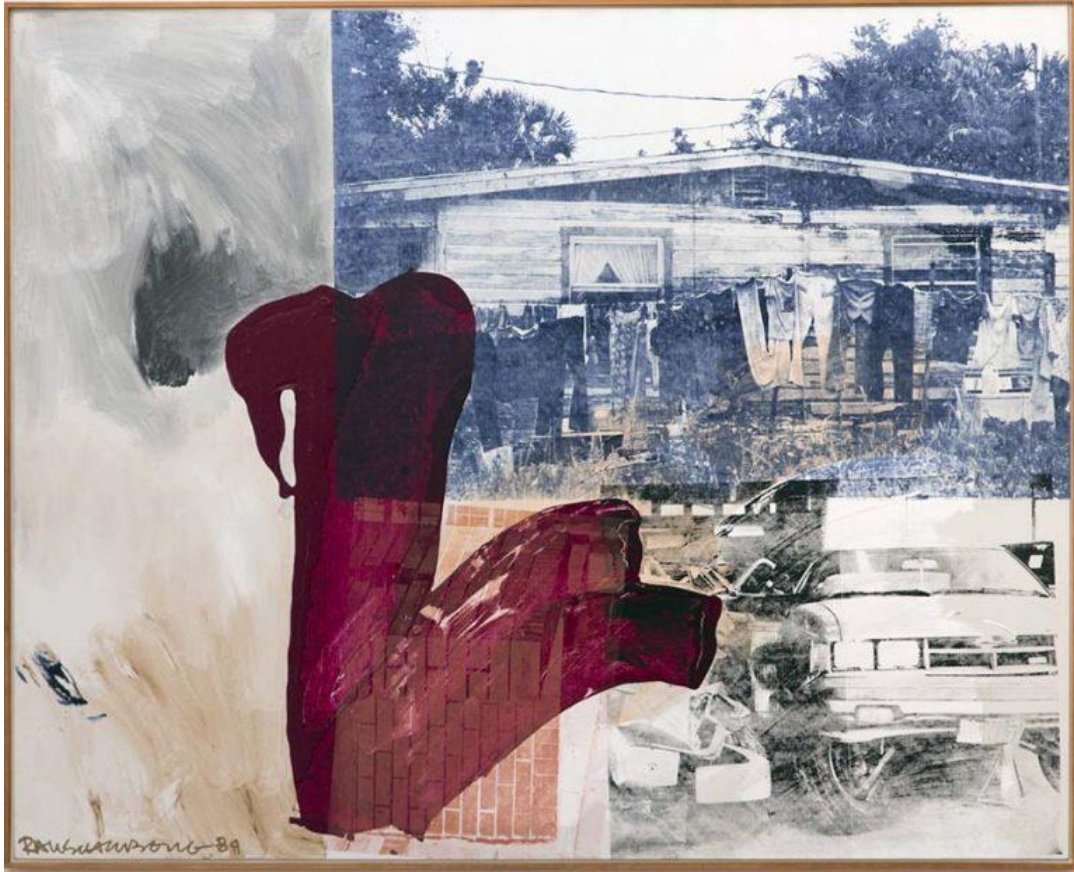
Ölüydü su” (Rimbaud, 2008, s. 123).

Kolaj tekniği sadece resim sanatında değil, m¼zikte de kullanılır. Bu durum resim ve m¼ziđin başka bir ortaklığını göstermektedir. M¼zikte kolaj tekniğini minimalist m¼zisyen, John Cage m¼zikte Şans oprasyonları kavramını ortaya koyarak, g¼rsel sanatlardaki kolaj tekniğini m¼ziđe taŐıdı. ‘‘Sanat ve yaşam arasındaki bariyerleri kırmak konusunda estetik inanca ¼nem veren Cage, bu inanç doğrultusunda Dadaist akımın birÇok tekniğini kullanmaya y¼neldi ve bu y¼neliŐ, eşzamanlılık (simultaneity) ve Şans operasyonları ile sonuŐlandı’’ (Bernstein ve Hatch, 2000, s.14).



Resim 34: Robert Rauschenberg, Rolling, tuval ¼zeri kolaj, 386 x 395 cm, 1984.



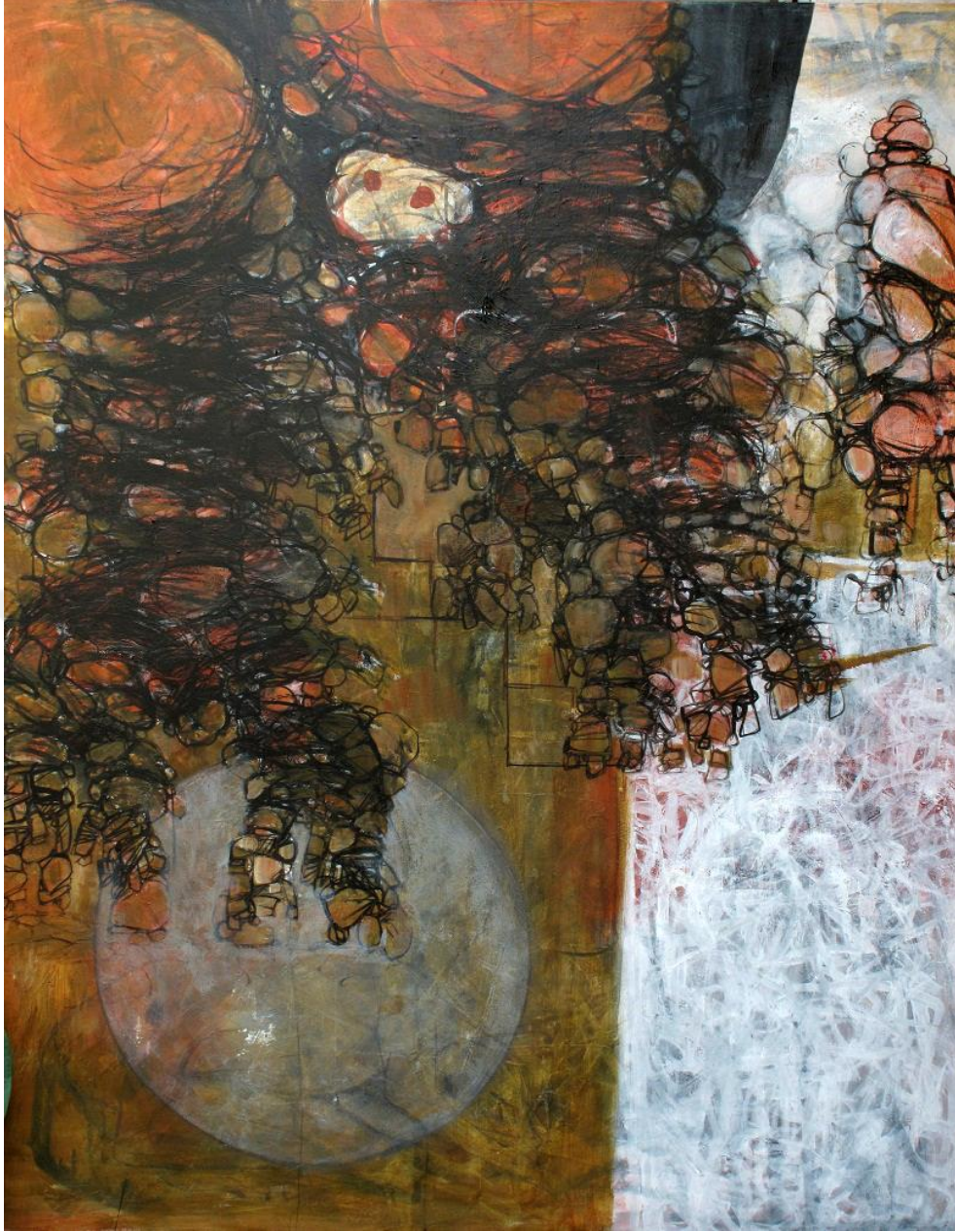


Resim 35: Robert Rauschenberg, Bumper, Tampon, tuval üzeri akrilik ve kolaj, 130 x 162 cm, 1984.

### 3.3 TAŞLARIN HİKAYELERİ

Uygarlık, taşı araca dönüştürmekle başlamıştır. Bu anlamda taşın imkanlarını tanımak, insanın kendini keşfetme sürecinin de başlangıcında yer almaktadır. Mimarlık sanatının başlama noktasında da taş temel unsur olmuştur. Daha sonraları işlevsellik ötesi ilk sanat diyebileceğimiz heykellerin de çoğu taştan yapılmıştır. İlk tanrıların da taştan yontulduğu dikkata değer bir gerçektir.

Taş çoğu mekanda bulunmasına rağmen değersiz salt bir nesne değildir. Eski çağlarda kutsal mekanlara giden yol taşlarla belirtilirdi. Bu yollarda taş, işlevsellikten ziyade simgesel anlam taşır. Nitekim, elmas ve zümrüt gibi bazı taşları daha değerli olarak nitelendirip onları süslemelerde ve özellikle de idollarda kullanmak ve onları doğa üstü güçlere sahip varsaymak, kültür tarihinde taşın ne denli önemli olduğunu göstermektedir (Resim 36).



Resim 36: Yousef Shajari Aghdam, Taşlar, tuval üzerine akrilik, 100 x 150 cm, 2011.

Çalışmalarındaki taş imgeleri tamamen sezgilerime dayalıdır. Onların birbiri ve benim üzerimdeki etkileri diyalektik bir diyaloga benzetilebilir. Taşların rol oynadıkları gerçek dünyada, onların birbiriyle çakıştıklarında çıkardıkları seslerin derinlik ve yayılma gücü onların fiziksel özelliklerine bağlıdır ama düşsel ve zihinsel dünyada onların birbiriyle etkileşimleri çok daha karmaşık nedensel ilişkilerden kaynaklanır (Resim 37).



Resim 37: Yousef Shajari Aghdam, Taş, Çamur, 30 x 40 cm, 2011.

Taşlara ilgi duymam ve çalışmalarım da sıkça kullanmam, taşlara büyük bir hayranlık ve onların yüceliğini hissetmekle başlamıştır: Bir gece yarısı dağdayken uzak bir dağdan bir dereye devrilen taşların çıkardığı mistik, sihirli, yüksek ve çok derin gürültüsüydü bu. O ses sanki, koca yeryüzünün söylediği büyülü bir şarkıydı. Orada tüm vücudumla Kant'ın söz ettiği dinamik süblime (yüce) kavramını anlamaya başladım. O zamandan itibaren taş, çalışmalarım da hayranlıkla birlikte korku uyandıran ve insanı karşısında çok küçük hissettiren bir duygunun bir nevi simgesine dönüştü. Taşlarda aradığım konu, onların sesleriyle ilgilidir. Her taş, içinde dile getiremediği bir armoni içerir. Bir anlamda benim için taşlar, Romantizm çağındaki sanatta fırtınalı denizin oynadığı rolü üstlenmiştir.

Başka bir açıdan bakıldığında, taşlara ilgi duymamın temelinde, doğaya duyduğum sevginin çok önemli olduğu söylenebilir. Bu bağlamda atölye dışında ve doğada çalışmayı tercih ettiğimi de belirtmem gerekir. Taşlar yolculuk ve hareket etmenin önemini de göz önüne sererler: Bir Azeri atasözünde *dolaşan ayağa taş deyir* denir. Denemekten yorulmamak, belki de bir sanatçı için en önemli prensiptir.

Güncel sanatta taşı, tekrar sanatın en önemli melzemesi olarak kullanmak, arazi sanatıyla birlikte başlamıştır. Her ne kadar arazi sanatı sanatçıların taşla yaklaşımları benim taşı kullanma yöntemimden farklı olsa da, arazi sanatı çerçevesinde taşı kullanan Richard Long'ın taşla verdiği gizemli anlam ve taş - yürüyüş arasında kurduğu bağlantıyı kendi düşünceme yakın buluyorum (Resim 38).



Resim 38: Richard Long, İskoçya'da bir Çizgi, 1981.

Long yürüyüşlerinde, doğada bulduğu malzemeleri kullanarak kısa ömürlü çalışmalar yapmış, bu çalışmalar bir tür doğaya dönüş veya onun karşısında mütevazı bir eylem olarak kabul edilmiştir.

“Long’un düşüncesine göre doğanın onun üzerinde çok ciddi etkileri vardı ama o, doğayı çok fazla etkileyemezdi. Bu yüzden doğaya karşı saygı duyup, özgürce onu kullanıyordu. Long doğayı takip ederek çalışma tarzını ve yaşamın özünü kavramaya başlamıştı, böylece sanat, ona doğanın bir olgusu gibi geliyordu” (Jafari Yeghin, 2016, s. 18).

Taşı farklı şekillerde kullanarak onu sanatın sadece malzemesi değil aynı zamanda konusu haline getirme çabalarımda, derinden etkilendiğim başka bir yaklaşım da, kendini sanatçı olarak tanımlamayan ve işinin nedenini hiç bir zaman açıklayamayan işitme engelli bir köylünün yaptığı *Taş Bağı* idi. Güncel sanat dünyasından tamamen habersiz, Dervişhan isimli, konuşamayan bir köylü, İran'ın susuz çölünün ortasında, susuzluktan kurumuş meyve ağaçlı bağının ağaçlarına, çölden özenle seçtiği küçük büyük taşları asmış ve sanki dünyanın en doğal işini yapıyormuşcasına köylüler ve daha sonra da turistlerin şaşkınlığını anlamakta zorlanmıştır. Dervişhan'ın tamamen nedensiz yaptığı bu iş aslında uygarlığın şafağında insan beyninin nasıl çalıştığı ve nesnelere nasıl şaşkınlıkla baktığının bir örneği sayılabilir. Taş Bağı sanat eseri olarak sunulamazsa da, doğaçlama yönteminin yapıya uygun biçimde kullanılmasının başarılı bir örneğidir. Taşları konu alan kendi çalışmalarım da Dervişhan'ın hiç bir düşünsel zorluk çekmeden elde ettiği doğallığı elde etmeye çalıştım (Resim 39).



Resim 39: Dervişhan, Taş Bağı, Sirjan, İran, 2010.

### 3.4 GİZLİ ORTAM

2015 ve 2016 yıllarında yaptığım Gizli Ortam isimli resim dizisi, Tebriz'den Ankara'ya taşındıktan sonra çalıştığım ilk seriydi. Yaşamımda yeni tecrübeler peşinde, seçtiğim göç yolunun getirdiği enerji sayesinde ahşap üzerine kolaj tekniği ve doğaçlama stratejisiyle

yaptığım bu seri, Ankara kent ortamını tanıma isteğimin ve çabamın etkisi altındadır. Bu konu o tarihlerde benim için çok belirgin olmasa da, bu resimlere şimdi baktığımda bunu açıkça görebiliyorum (Resim 40'tan 45'e).



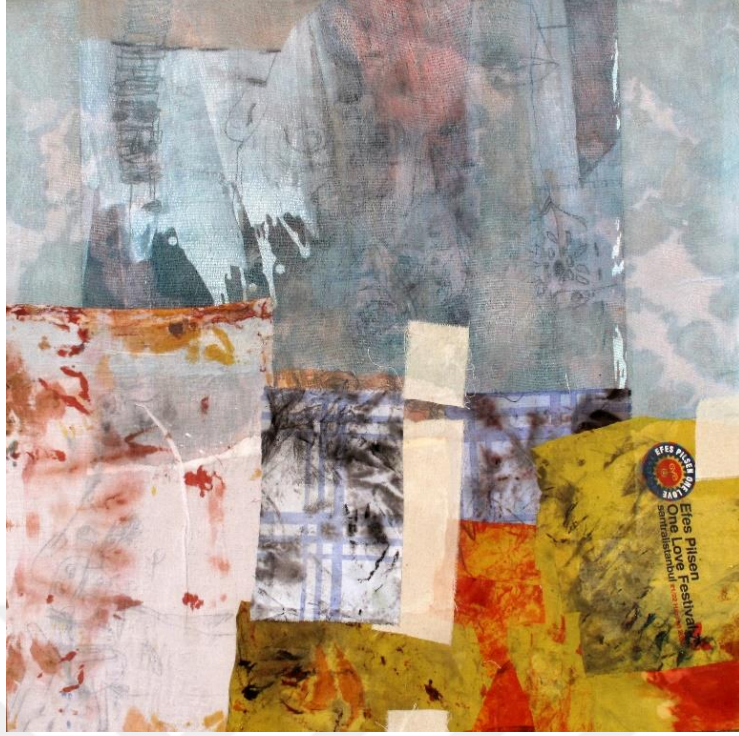
Resim 40: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (I), ahşap üzeri kolaj, 70 x 70 cm, 2015.



Resim 41: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (II), ahşap üzeri kolaj, 70 x 70 cm, 2015.



Resim 42: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (III), ahşap üzerine kolaj, 70 x 70 cm, 2015.



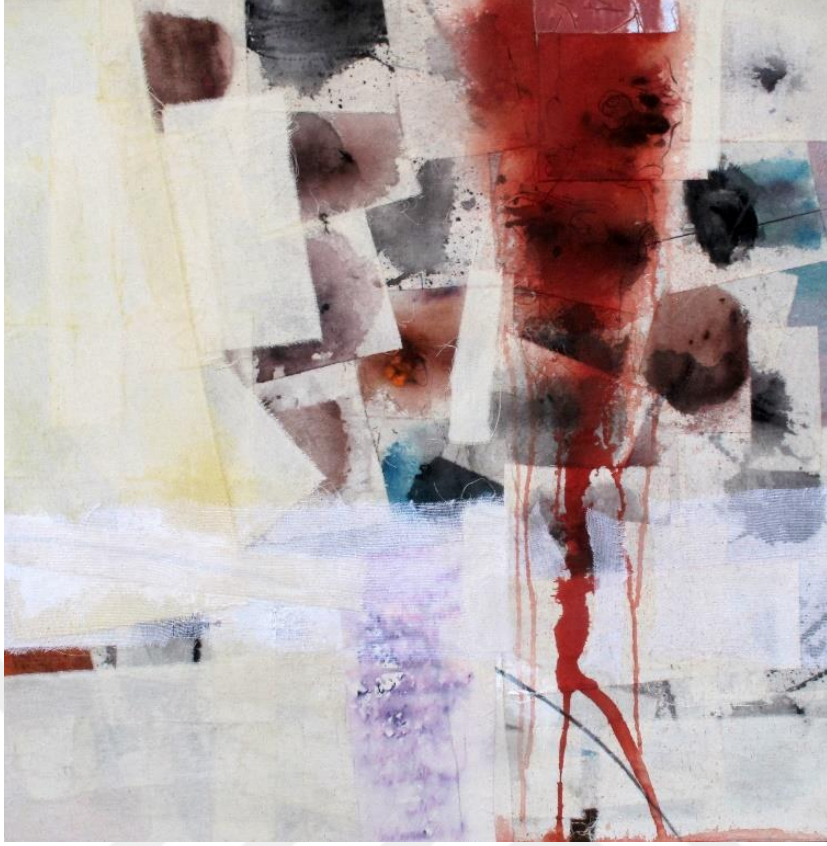
Resim 43: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (IV), ahşap üzeri kolaj, 70 x 70 cm, 2015.

Ankara'nın vitrin önünde sergilenen ve kendimce yüzeysel diyebileceğim görünüşünün altında yatan gerçeği keşfettiğimde, kentin karakterinde güçlü ama unutulmaya çalışılan bir tür gizem hissettim. Ankara'ya özgü bu gizemi daha önce yaşadığım hiçbir kentte sezinlememiştim. Bu durum özellikle tarihsel olan Ulus ve Kale mahallelerindeki kentsel ve kültürel dokuda seziliyor. Bu gizemin tarihi kaynağı, birbirine dönüşen farklı kültürlerden alınmış parçaları kullanarak kale hisarının bir kolaj gibi örülüşünde aranabilir. Bu durum sadece kentin görüntülerinde değil, seslerinde de sezinlenebilir.

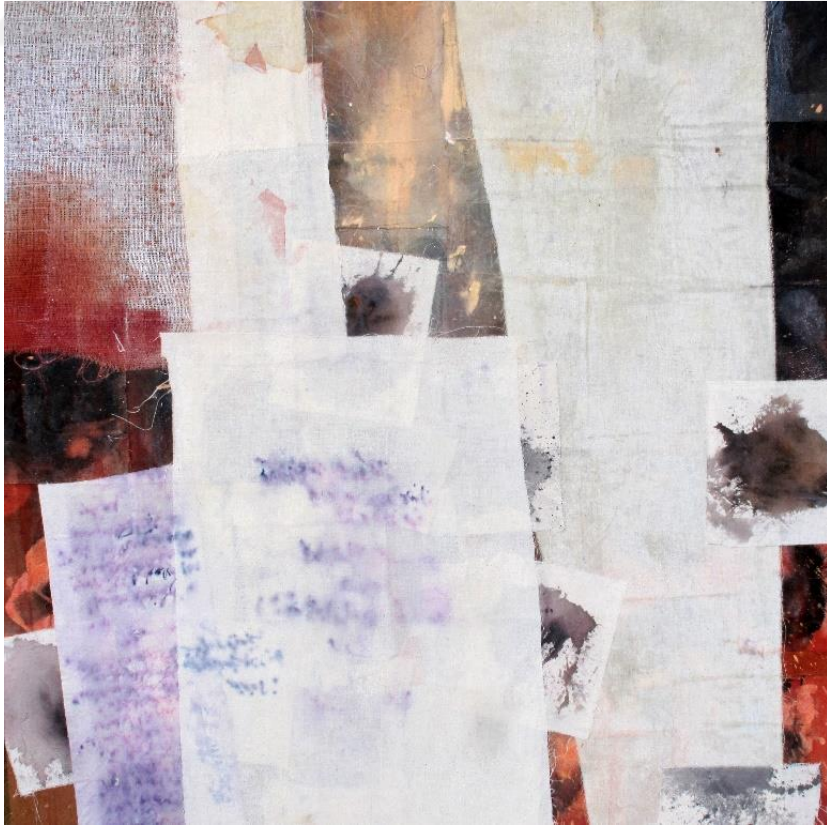
Gizli Ortam serisini çalışırken günlerce Ankara Kalesinde dolaşip resimlerimde kullanacağım malzemeleri özellikle oradan toplamaya çalıştım. O zamanlar Kale içinde, 20. yüzyılın başlarında vuku bulan felaket ve “büyük yangın”<sup>1</sup>, evleri harabeye çevirmiş, mahalleyi ölümler ve dirilerin bir arada yaşadığı garip bir mekana dönüştürmüştü. Son senelerde yapılan ruhsuz restorasyon projeleri de, bu bölgeyi gizeminden arındırıp süslü Ankara vitrininde sergilemeye yönelik olmuştur (Resim 46'dan 51'e).

<sup>1</sup> Büyük Ankara Yangını 1916 da 3 gün boyunca süren ve kentin 5 bölgesini etkileyen Büyük Yangını.





Resim 44: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (V), ahşap üzeri kolaj, 70 x 70 cm, 2015.



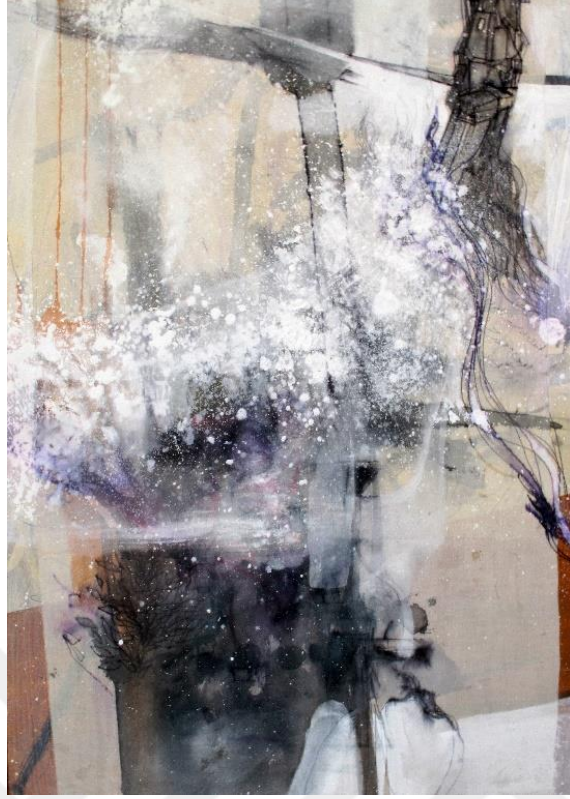
Resim 45: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (VI), ahşap üzeri kolaj, 70 x 70 cm, 2015.



Resim 46: Yousef Shajari Aghdam, Gizli Ortam (VII), ahşap üzeri kolaj, 70 x 70 cm, 2015.



Resim 47: Yousef Shajari Aghdam, İsimsiz, ahşap üzeri kolaj, 50 x 70 cm, 2015.



Resim 48: Yousef Shajari Aghdam, İmsiz, ahşap üzeri karışık teknik, 50 x 70 cm, 2015.



Resim 49: Yousef Shajari Aghdam, İmsiz, ahşap üzeri karışık teknik, 50 x 70 cm, 2015.



Resim 50: Yusef Shajari Aghdam, İsimsiz, ahşap üzeri karışık teknik, 50 x 70 cm, 2015.



Resim 51: Yusef Shajari Aghdam, Gizli Ortam, ahşap üzeri karışık teknik, 70 x 70 cm, 2015.

### 3.5 HEFT PEYKER KOLEKSİYONUNDAN ETKİLEŞİMLER

Heft Peyker şiir kitabı ve ondan esinlenerek yapılan minyatür serilerini, müzik ile ilişkisinden dolayı, zihnimdeki ideal ve tüm açılırları kapsayan fenomenolojik bir araştırma konusu olarak seçmek, aslında daha temel amaçlarıma ulaşmak için bir bahane sunmuş, böylece çalışma ve yazılarıma her anlamda yön vermiştir. Ama bu yaklaşım kitaptaki metnin çerçevesine bağlı kalıp illüstratif bir yol izlememe sebep olmadı. Minyatürlerde dikkatimi çeken nokta, renk, müzik (özellikle İran'ın geleneksel müzik makamları) ve edebiyatın birbiriyle ilişkisiydi. Bu yöntemle, anlatılan öykülerin yüzeydeki katmanından etkilenmek yerine, daha derin anlamlara inmeye çaba gösterdim. Dolayısıyla hikayelerin anlatımcı tarafını kendi sanat anlayışı süzgecimden geçirerek, öykülerdeki karakterleri işlerimde tekrarlamadım. Bunun yerine yıllarca zihnimde meşgul eden konu yani taşların diyalogunu konu aldım. Çalışmalarda hem sezgisel olarak ve hem de minyatürlerde yürütülen mantığı kullanarak, İran'ın yedi müzik makamından etkilere yer bıraktım (Resim 52).

Bu seride çalışmaların ilerleyişindeki yolun gidişatı, hareket yönünü belirledi. Bu yolu izlemek için de çalışmanın süresini olabildiğince uzatmaya çalıştım. Böylece analiz etmek için fırsat kazanarak, öbür adımları fazla belirgin olmamakla beraber, biçimsel taslağını düşündüm. Kesin olmayan bu planlamaları, doğaçlama ilkesiyle çelişmeyecek şekilde sınırladım. Odaklandığım minyatür serisinde, müzik ve resim ilişkisini araştırmanın yanı sıra, Nizami'nin metninde öykülerin alt anlamında gizli olan konsepti, yani insanın öz cevherinden uzak düşmesi ve bu kökene dönme çabasını da Heft Peyker dizi çalışmalarımında yansıtmaya çalıştım. Varlık süreci doğumdan ölüme kadar süren bir yolculuk olarak algılanırsa, arayıştan hiç bir zaman yoksun olamadığı anlaşılır. Bu düşünce Orta Doğu'nun mistik okullarının hepsinde ortaktır ve ister istemez benim de bilinçaltımı derinden etkilemiştir. Bir açıdan, Nizami'nin şiirine ilgi duymamın nedeni budur (Resim 53 ve 54).



Resim 52: Yousef Shajari Aghdam, İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm, 2018.



Resim 53: Yousef Shajari Aghdam, İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm, 2018.



Resim 54: Yousef Shajari Aghdam, İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 100 x 70 cm, 2018.

### 3.6 STOP-MOTION DENEYİMLERİ

Görüntü ile müziğin ilişkisi açısından sanata yaklaşıncaya, bu dallara teker teker ve birbiriyle bağı olmadan düşünüldüğünden daha farklı bir strateji seçmek gerekir. Bu da yeni tecrübelerle yol açar. Stop motion tekniğine başvurumamın temelinde bu yolda yolculuk yapmak için duyduğum heyecan yatmaktadır. Stop-motion'da zaman ve hareket kavramı devreye girdiği için klasik resim düşüncesine dinamizm katarak onu bir yönüyle müzik sanatına yaklaştırmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmalarda izlediğim yol tuval üzerindeki deneyimlerimden biraz farklıdır. Çünkü her bir tekniğin yarattığı imkanlar farklıdır. Ama yine de temel düşünce tüm çalışmalarda aynı şekilde devam etmektedir.

Bu teknikle edindiğim deneyimler biraz daha olgunlaştıktan sonra, hareket ve zaman kavramlarının resmi nasıl etkilediği üzerine odaklandım. Bu coşku verici süreç, bir taraftan tuval üzerinde nasıl çalıştığımı kavramam açısından çok faydalı oldu, bir taraftan da resim sanatına dair yeni ufuklar açmış oldu.

Tez çerçevesinde stop-motion tekniğiyle sunduğum üç çalışmada prensip olarak deneysellikten vazgeçmemeye özen gösterdim. Bu nedenle konuyu daha geri planda tutmaya çalıştım. Çalışmalara eklediğim diğer bir unsur, gündelik yaşamda dikkatimi çeken sesler (örneğin pazar yerindeki gürültüler), kendi çaldığım enstrüman, yazdığım ve başkalarına okuttuğum metinlerin seslendirmelerinden oluşan ve kolaj mantığını temel alan seslerdir. Bu seslerin kolaj olarak eklenmesindeki hedef, tuval üzerine yaptığım resimlerimde takip ettiğim amaçtan farklı değil; her ikisinde de doğaçlama merkezi rol oynamaktadır. Bu çalışmalarda, tekniğin verdiği imkanları, plastik sanatlar ve müzik ilişkisi bağlamında yeni araştırmalar amacıyla kullandım ve sonucun mükemmelliği yerine, deneyselliğin yarattığı coşkuyu esas aldım. Stop-motion çalışmalarım da resimlerde izlediğim strateji gibi, işe ön tasarım ve plan olmadan başladım. Bu yaklaşım, çalışmalarını doğal bir biçimde istedikleri yönlere ilerleme imkanının önünü açtı. Tuval üzerindeki resimlerime kıyasla stop-motion çalışmalarım da, desenin daha ön planda



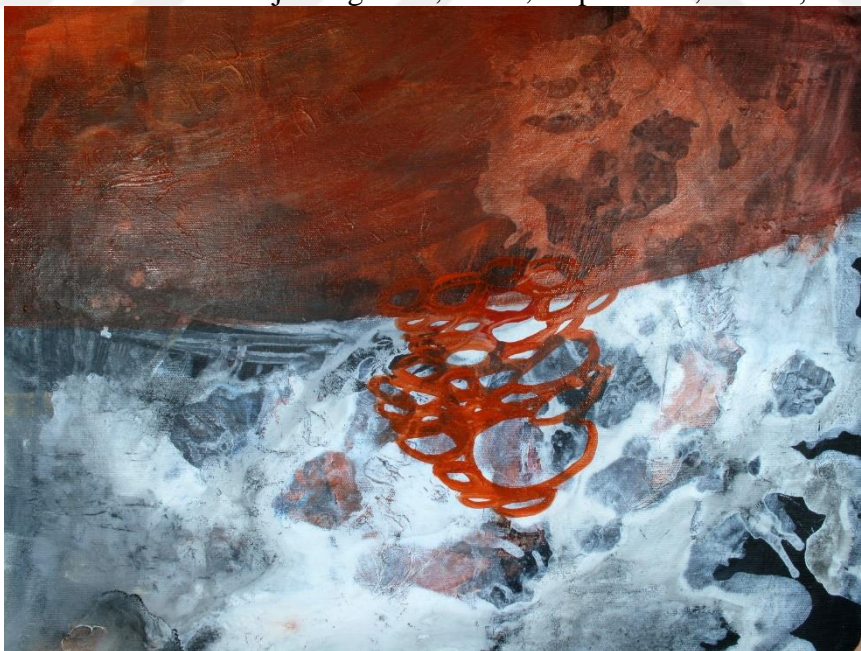
olduğu söylenebilir. Her bir çalışma istediğim kompozisyona gelinceye kadar devam etmiştir. Dolayısıyla her bir kareyi önceki ve sonraki karelerden bağımsız olarak görmemiz gerekir. Bu üç çalışmada geliştirmek istediğim konsept, seslere görsel bir leke gibi davranıp onları yaptığım çalışmalarla bir bütün haline dönüştürmektir. Görsel bir leke ile kıyasladığımızda, ses lekelerinde zaman unsurunun güçlü varlığı daha belirgindir. Bu nedenle ses, plastik eklemlendiğinde onları başka bir boyuta taşır. Çalışmaların deneysel özelliğine vurgu yapmak için isimlerini Etüt olarak seçtim. Bunlar bir nevi not defteri dibi düşünülebilir. Kısacası bu üçlü çalışmanın amacı, gündelik yaşam ile sanat arasındaki sınırları müzik ve resim ilişkisi bağlamında araştırmaktır (Resim 55, 56 ve 57).



Resim 55: Yousef Shajai Aghdam, Memo, stop motion, 7':30'', 2018.



Resim 56: Yousef Shajari Aghdam, Etude, stop motion, 1':56'', 2018.



Resim 57: Yousef Shajari Aghdam, Etude, stop motion, 10':40'', 2018.

## SONUÇ

Birbiriyle komşu iki konu, ortak bir sınır oluşturur. Bu sınırın özellikleri, aynı zamanda hem her iki komşusunun bazı özelliklerini içerir, hem de kendine has ve koşularının hiçbirinde olmayan özellikler taşır. Başka bir deyişle, herhangi iki konunun ortak sınırı, bir asılı kalma durumuna benzer. Ortak sınırın varlığı, her ne kadar onu oluşturan iki konunun varlığından bağımsız olmasa da, sınırdaki atmosfer kendine özgüdür ve kendine has kimliğine sahiptir. Sınırdaki mekan ve zaman anlayışı da onu oluşturan ikili varlıkların zaman ve mekan anlayışıyla aynı değildir. Yani mantıksal olarak sınır, her iki unsura ait sanıldığı kadar hiçbirine ait olmadığı da düşünülebilir. Resim sanatı ve müzik sanatı veya daha salt bir şekilde söylersek, imge ve sesin arasındaki sınır da bu ilkenin bir istisnası sayılamaz. Resim ve müzik arasındaki ortak sınır ortamının kendi ayrıcalıkları vardır ve bu özellikler, onu yalnız müzik veya sadece resim sanatları çerçevesinde katagorize olmasını imkansız kılmaktadır.

Başka bir açıdan düşünüldüğünde, resim ve müziği komşu iki sanat dalı halinde algılayıp onların arasında bir ortak sınırın varlığını savunmak, zaten onların her ikisinin de aynı kökenden yani sanattan doğduğunu varsaymak anlamına gelmektedir. Hatta nedensellik ilkesine dayanarak birbirinin doğuşunda etkili olmasını söylemek de abartılı olmayacaktır. Çünkü insandaki anlamlı sesin başlangıcını, zihindeki görsel imgelemden bağımsız olarak düşünmek nerdeyse imkansızdır.

Tezde yer alan yazı ve çalışmalarımda, resim ve müzik ilişkisini alegorik bir dille, nefes alıp vermeye benzetirken, ikisinin birbiriyle ilişkili tek bir eylem oluşturduğunu vurgulamak istedim. Bu bağlamda tez, tekrar temsil yoluna başvurarak anlatmak gerekirse, imgeyi, dış dünyaya daha bağlı ve dıştan içe solunan nefes ve sesi ise, iç dünyayla daha güçlü bağı olan ve içten dışa çıkan nefes olarak algılayıp bu şekilde bir bütüne ulaşmayı amaçlayan, yazı ve

çalışmalar olarak okunabilir. Kurduğum bu alegorinin, herhangi bir temsilde ki gibi belirli bir yere kadar geçerliliği olabilir.

Resim ve müziğin ortak sınırına yönelik araştırmalarım doğrultusunda, bu çerçevede zaman ve hareket kavramlarının merkezi rol oynadığı sonucuna ulaştım. Bir taraftan görsel sanatların plastik kökeni, noktanın hareket ederek çizgi, çizgi hareketiyle düzey ve düzeyin hareketiyle de form oluşturmasında bulunmaktadır. Bu bakış açısı zaten zaman kavramını başka bir boyut olarak görsel sanatların kapsamı içinde yer alan bütün edimlere katmaktadır. Zaman ve hareket kavramlarının müzikte temel kavramlar olduğu, zaten tartışılmaz bir gerçektir. Bu gerçeğin ne denli açık olduğunu, John Cage'in 1952'de yaptığı 4'33" isimli ve zamanın geçişinden başka hiçbir şey göstermeyen müzik eserinde görülebilir. Tezde bu iki kavram hem yazılar hem de çalışmalarda vurgulanarak ele alındı. Stop-motion tekniğine başvurmam, an kavramının altını çizmek için doğaçlama yöntemini çalışmalarımda temel strateji olarak kullanmam ve tuval üzerine yaptığım çalışmaları dizi halinde anlandırmam, bu bağlamda üzrinden düşünüldüğünde aydınlığa kavuşur. Resim ve müzik sanatının ortak sınırlarını düşünürken, zaman ve hareket kavramlarına odaklanıp onları farklı açılardan ele alarak işlerime yerleştirmeye çalıştım.

“anlatabileceğin bir öykü değilim

söyleyebileceğin bir şarkı değilim

duyabileceğin bir ses değilim

ya görebileceğin bir şey

ya anlayabileceğin bir şey...

ortak sancıyım beni bağır” (Shamloo, 2014, s. 27).

## KAYNAKÇALAR

Akay, A. (2000). *Sanatın Sosyolojik Gözü*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Aslanidis, J. (2008). the Evolution of Colour and Music in Australian Painting., <https://bit.ly/2HFEf6E>. Erişim: 09.02.2018.

Antmen, A. ( 2013). *Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Gleeson, J. (1979). Aspden David 1935-2005. *Australlian National Gallery*, röportaj. Erişim: 20.02.2018. <https://www.kisa.link/KADf>

Berkeshli, M. (1973). *İran müzik redifleri*, Tahran: Kültür Sanat Yayınları.

Brougher, K. (2005). *visual synaesthesia in art and music since 1900*, New York: Thames & Hudson.

BERNSTEIN, David W. & HATCH, Christopher (2000). *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*. Chicago: University of Chicago Press.

Bachelard G. (1958). *La Poétique de l'Espace*, Paris: Presses Universitaires de France.

Cage, J. (1990). *The Charles Eliot Norton lectures (Charles Eliot Norton dersleri)*, in John Cage I-VI, Cambridge: Harvard university press.

Colpitt, F. (2002). *Abstract art in the late 20.th century*, Cambridge: Combridge un. Press.

Roshenrean, K. (2017). Compration between Persian carpet and Music. [www.youtube.com/watch?v=2q6y2ZZ5EZA](http://www.youtube.com/watch?v=2q6y2ZZ5EZA) Erişim: 29.03.2018

Crochet, B. (2005). *Genel Estetik*, (F. Ruhani, Çev.). Tahran: Bilimsel ve Kültürel Basın.

Farid, Kiyanoush. (02.02.2012). *BBC Persian..* <https://bbc.in/2qP4q0P> Erişim: 23.03.2018

Eliot, T.S. (1971). *Hamlet and his problems" critical theory since plato*,( Hamlet ve sorunları "Plato'dan beri eleştirel teori), New york: Wadsworth Publishing.

Ergün, C. (2012). Temel sanat Eğitiminde ve çağdaş sanatta kolaj-Fotomontaj, *Sanat - Tasarım Dergisi*, cilt 1, sayı 3. Erişim: 12.05.2018.

Ettinghausen, R. Yarshater, E. (2000), *İran Sanatının Parlak Zirveleri*, (Royin Pakbaz, Hormoz Abdollahi Çev.). Tahran: Agheh Yayıncılık.

Esfehani, H. (2017). *Divan*, Tahran: Miras-i Mektub.

Günel, İ. (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Graber, O. (1979). *Highlights of Persian Art*, Colorado: Westview Press.

Hamilton, J. (2008). Arman'ın Nesnelere Sistemi. (A. Ö. Bozdurgut Çev.). *ART-E Dergisi* 12, s. 1-21.

Harris, William (2009), *The New Spirit in The Arts -- What is Improvisation*, www.middlebury.edu/ s.1).

.Honerhaye zıba (Güzel Sanatlar Sanatı) - Görsel Sanatlar No. 44 Kış 2011).

İpşiroğlu, N. (1996). *20. Yüzyıl Sanatında J.S.Bach*, İstanbul: Pan yayınevi.

Jafari Yagin, Y. (2016). *Doğa ve Nesnelere Arası Yeni Düzen*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Kandinsky, W. (2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (G. Ekici, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Kandinsky, w. (1912). *concerning the spritual in art*. (M.T.H. Sadler, Çev.). new york: Solomon R. Guggenheim.

Konak, R. (2007). *Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

.McDonald, J. “Manzarada sığınmak” Sydney Morning Herald, Spectrum, 15–16 Mayıs 2010, ss 14–15.

Mevlana, M. (2012). *Masnavi-i şerif* (S. Nahifi, Çev.). İstanbul: Timaş yayınevi.

Mohammad hasan, Z. (1984). *İran’da resim tarihi* (A. Sahab, Çev.). Tahran: Sahab yayın evi.

Maur, K. (1999). *The sound of painting, music in modern art*, Munich: Pegasus.

Nezami, J. (2014). *Heft Peyker*, Tahran: edebi yad ve sanat akademisi.

Özden, L. (2016). İşlilev,cermodern Atoliyesi. Ankara: <https://www.kisa.link/KAKG>

Öztürk Yılmaz, N. (2012), Mekânda Müzik ve İnsan, *Müzik Bilim*, 5, 1. 09/01/2018.

<https://www.kisa.link/KAsD>

Pirdehgan, M. (2012). *Reng ve Müzik*. Falsefe noo, 20, 1-4.

Pakbaz, R. (1991), *Yeni Bir Dil Arayışı*. Tahran: Neghah yayınevi.

Pashaei, A. (2003), Japon Sanatı, *Görsel Sanatlar Dergisi*, 21, 9-10.

Reeve, J. (2014). *Japanese art in detail*. Londra: the British museum.

Rimbaud, A. (2008). *Cehennemde Bir Mevsim ve Aydınlanışlar* (M. Kanık Çev.). İstanbul: İz yayıncılık.

Servet, M. (1991). *Nizami eserlerde bilgelik hazinesi*. Tahran: Amir Kabir Yayınevi.

Schopenhauer, Arthur. (2013). *İrade ve Tasarım Olarak Dünya* (R. Valiyari Çev.). Tahran: Merkez Yayınları.

Schopenhauer, A. (2013). *İrade ve Tasarım Olarak Dünya*, (R. Valiyari, Çev.), Tahran, Merkez yayınları.

Shahmari, S. (2014). *Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışın Etnografik Açıdan İncelemesi*.(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Sadeghzadeh, M. (1997). kültür ve din alanında yedi, *kültürel Kayhan*, 133, 71-69.

Shamloo, A. (2014). *Hevaye Taze, (Taze Hava)*, Tahran: Negah Yayınları.

Schimmel, A. (1994). *the Mystery of Numbers*, Oxford: Oxford university press.

Sefizadeh, F. (2004). *Nouri Raniyeh, Mohammad Malekan Seresht*,

Tahran: Ashiyane Kitabevi.

The New Spirit in The Arts -- What is Improvisation, Erişim: 07.01.2018,

<https://www.kisa.link/KAFN>

Yaghoti, S., Kazemi, M., (2014). *İran Mimarisi ve İran Müziğindeki Kimlik Arasında Kıyaslamalı Araştırma*. Mashhad: Khi.ac.ir Yayını.

Yılmaz, Y. (2008). *Müzik ve Mimarlık Ara Kesitinde Biçim Üretimi İçin Bir Yaklaşım*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Teknik Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

1: Fulcrumgallery



<https://www.kisa.link/KAQs> . Erişim: 20.02.2018.

2: traditionalkyoto

<https://www.kisa.link/KAQv>. Erişim: 07.12.2017.

3: britishmuseum

<https://www.kisa.link/KAQw> . Erişim: 28.12.2017.

4: vidracaria

<https://www.kisa.link/KAQA> . Erişim: 16.01.2018.

5: travelstudies

<https://www.kisa.link/KAQD> . Erişim: 20.02.2018.

6: nedaesfahan

<https://www.kisa.link/KAQF> . Erişim: 14.03.2018.

7: Mohafezekar Wordpress

<https://bit.ly/2HhZIIP> . Erişim: 07.12.2017.

8: williamweston

<https://www.kisa.link/KAQH> . Erişim: 12. 11.2017.

9: facweb

<https://www.kisa.link/KARO> . Erişim: 30.11.2017.

10: rauschenbergfoundation

<https://www.kisa.link/KARP> . Erişim: 25. 12. 2018.

11: guncelsanatarsivi

<https://www.kisa.link/KARR> . Erişim: 29. 12.2018.

12: Artsy

<https://www.kisa.link/KART> . Erişim: 06.03.2018.

13: castlemainegallery

<https://www.kisa.link/KARW> . Erişim: 09.02.2018.

14: gertrude

<https://www.kisa.link/KARX> . Erişim: 18.02.2018.

15: ideelart

<https://www.kisa.link/KARY> . Erişim: 23.03.2018.

16: yjc

<https://www.kisa.link/KAS1> . Erişim: 30.02.2018.

17: theater

<https://www.kisa.link/KAS3> . Erişim: 21.04.2018.

18: natalieseroussi

<https://www.kisa.link/KAS4> . Erişim: 09.01.2018.

19: paris-art

<https://www.kisa.link/KAS8> . Erişim: 15.03.2018.

20: throughstones.wordpress

<https://www.kisa.link/KAS9> . Erişim: 05.01.2018.

21: sirjankhabar

<https://www.kisa.link/KASg> . Erişim: 17.03.2018.



# Resim ve Müzik İlişkisinde Doğaçlama ve Renk

*Yazar* Yousef Shajari Aghdam

---

**Gönderim Tarihi:** 14-May-2018 11:32AM (UTC+0300)

**Gönderim Numarası:** 963469382

**Dosya adı:** intihal\_raporu-\_yousef\_shajari.docx (96.22K)

**Kelime sayısı:** 11466

**Karakter sayısı:** 78347

## Resim ve Müzik İlişkisinde Doğaçlama ve Renk

### ORIJINALLIK RAPORU

%**6**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**6**

İNTERNET  
KAYNAKLARI

%**1**

YAYINLAR

%**3**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

### BİRİNCİL KAYNAKLAR

**1**

[earsiv.atauni.edu.tr](http://earsiv.atauni.edu.tr)

İnternet Kaynağı

%**1**

**2**

[www.cermodern.org](http://www.cermodern.org)

İnternet Kaynağı

%**1**

**3**

[dergipark.ulakbim.gov.tr](http://dergipark.ulakbim.gov.tr)

İnternet Kaynağı

%**1**

**4**

Submitted to Istanbul Aehir Aniversitesi

Öğrenci Ödevi

<%**1**

**5**

[www.sosyalarastirmalar.com](http://www.sosyalarastirmalar.com)

İnternet Kaynağı

<%**1**

**6**

[acikerisim.fsm.edu.tr:8080](http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080)

İnternet Kaynağı

<%**1**

**7**

Submitted to Istanbul Aydın University

Öğrenci Ödevi

<%**1**

**8**

[polen.itu.edu.tr](http://polen.itu.edu.tr)

İnternet Kaynağı

<%**1**

**9**

[www.rauschenbergfoundation.org](http://www.rauschenbergfoundation.org)

İnternet Kaynağı

<%**1**

---

10	BEDİRHAN, Yaşar. "ORTAÇAĞDA KAFKASYA TÜRK ŞEHİRLERİNDE ESNAF TEŞKİLATLARI (TEBRİZ ÖRNEĞİ)", Bingöl Üniversitesi, 2017. Yayın	<% 1
11	Submitted to Sheffield Hallam University Öğrenci Ödevi	<% 1
12	BEYOĞLU, Aylın. "Sanat Eğitiminde Kolaj Tekniği ve Richard Hamilton ın Eser Örneğinin İncelenmesi", Ege Ünivesitesi Eğitim Fakültesi, 2015. Yayın	<% 1
13	i-scholar.in İnternet Kaynağı	<% 1
14	Submitted to University of Wales Institute, Cardiff Öğrenci Ödevi	<% 1
15	Submitted to Liverpool Hope Öğrenci Ödevi	<% 1
16	elea.unisa.it İnternet Kaynağı	<% 1
17	193.140.229.51 İnternet Kaynağı	<% 1
18	forum.nur-hikmet.de İnternet Kaynağı	<% 1

---

- 19 [tr.music.openfun.org](http://tr.music.openfun.org) İnternet Kaynağı <% 1
- 
- 20 [www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080](http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080) İnternet Kaynağı <% 1
- 
- 21 SATIR, Menduha and KAYSERİLİ, M. Emin. "Paul klee nin müziğe dönüşen resimleri", Atatürk Üniversitesi, 2013. Yayın <% 1
- 
- 22 YILMAZ, Burhan. "ATIK NESNEDEN SANAT YAPITINA MALZEMENİN DÖNÜŞÜMÜ", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2015. Yayın <% 1
- 
- 23 [tybhd.org.tr](http://tybhd.org.tr) İnternet Kaynağı <% 1
- 
- 24 [sanatyazilari.hacettepe.edu.tr](http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr) İnternet Kaynağı <% 1
- 
- 25 [gulsahbayraktar.blogspot.com](http://gulsahbayraktar.blogspot.com) İnternet Kaynağı <% 1
- 

Alıntılarını çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyograf yayı Çıkart

Kapat